الحياة مسرح.. والمسرح حياة

فادية غيبور

أعترف بأن هذه الجملة لاحقتني منذ الصباح وفرضت معناها عليّ.. ودعتني إلى ال تفكير ملياً بهذا العدد الخاص بالمسرح والذي أغناه الزملاء بما قدموه من أعمال ودراسات؛ وذلك لأن المسرح يقع على الحد الفاصل بين واقعين: الحقيقي والمتخيل مشابهاً للحقيقي أو مناقضاً له؛ فمن خلال الكلام والصمت والحركة تفوح رائحة الحياة الحقيقية أو المتخيلة التي صاغها ويصوغها المبدعون من كتّاب المسرح المتميزين على امتداد الأرض بكل ما حدث ويحدث على سطحها من أحداث قابلة لأن تصاغ في قالب مسرحي يعشقه المهتمون بالمسرح وهم غالباً من أطياف اجتماعية متعددة تتفاعل مع أحداث الأعمال المسرحية التي قد تقترب من حياتنا اليومية كثيراً أو قليلاً..

غير أن الحياة تبقى على اتساع آفاقها المسرح الأكبر والأهم.

وإذا كان المسرح قد بدأ منذ أقدم العصور في هذا المكان من العالم أو في ذاك مكرّساً لتمجيد الآلهة الخيرة والتنديد بآلهة الشر فإنه ازداد أهمية يوماً بعد يوم وازدادت الأعمال المسرحية اقتراباً من حياة الناس الحقيقية وواقعهم على تباين سماته.

ومن ثمّ عُدّ المسرح في القرنين الأخيرين من أهم الفعاليات البشرية الراقية بل أهم ما عرفه الإنسان من فنون فعبّر من خلاله عن انفعالات النفس البشرية وتقلباتها وعمّا كان يراه مفرحاً أو محزناً في حياته اليومية العامة والخاصة.. وربما أعاد تمثيل حدث واقعي كان؛ أو تنبأ بمستقبل سيكون من خلال رؤية لا يمتلكها إلا المبدعون..

وقد يقول قائل: لكن دور المسرح قد انحسر بعد انتشار تقنيات التواصل الحديثة بدءاً من المذياع وانتهاء بفضائيات "التلفزيون" وحلت محله بل طغت عليه تلك المسلسلات الدرامية التي اختير شخوصها من الواقع..

ربما كان هذا صحيحاً غير أن أصدقاءنا هؤلاء نسوا أو تناسوا مسألة مهمة وأعني ذلك التواصل الجميل بين الممثل والجمهور؛ بين الملقي والمتلقي؛ و الذي كان يصل حدّ مشاركة الشخصيات المسرحية مشاعرها فرحاً أو حزناً؛ رغبة أو رهبة..إلخ هكذا كان المسرح منذ نشأته ولا يزال.. ولكن السؤال عن مكان وزمان ولادة المسرح العربي يطرح نفسه بقوة؛ ونحار بالإجابة عنه.. تراه ولد لدينا متأثراً بمسرح الصينيين والإغريق أم تراه تأثر بالأساطير السورية بدءاً من الطقوس العشتارية أوعشبة خلود جلجامش التي سبقت أو زامنت حكايات الإغريق حتى يومنا هذا؟!..

هي أسئلة كثيرة طرحت منذ عقود وفرضت على النقاد و مؤرخي الأدب ضرورة تحديد زمان ومكان إرهاصات المسرح العربي أو بداياته ؛ ويرفض كثيرون منهم مسألة التأثر بمسرح الإغريق ومبدأ الوحدات الثلاث فيؤكدون أن العرب في جاهليتهم عرفوا المسرح أو ما يشبهه وأعني تلك الحواريات التي قرأناها في القصائد الجاهلية وما تلاها.. لا فرق في ذلك بين امرئ القيس أو الحطيئة.. أوعنترة.. أو عمرو بن كلثوم..

ويبدو أن هذه البدايات تبلورت في العصر العباسي وأنتجت ما يشبه المسرح وكان الخليفة المتوكل أول من أدخل الألعاب والمسليات والرقص والموسيقى إلى بلاط الخلافة من خلال استقباله ممثلين قادمين من الشرق ليعرضوا " تمثيلياتهم" في قصور الخلفاء أمام صفوة القوم(1)..

أما عامة الناس فكان ثمة بينهم من يضحكهم فيقلد بعض الشخصيات أو الحيوانات ويمزجون الجد بالهزل ومن أهمّ المضحكين في أسواق بغداد "ابن المغازلي" أيام الخليفة المعتضد.. ولكن أبرز ما أنجز على هذا الصعيد في العصر العباسي كان مسرح خيال الظل المعروف لدينا ولا سيما في مصر ولبنان وسورية..ولكن العلامة الفارقة في هذا التاريخ كانت رسالة محمد جمال الدين بن دانيال إلى صديقه "علي بن مولاهم" والتي يقول فيها: "هيّئ الشخوص ورتبها واجلُ ستارة المسرح بالشمع؛ ثم أعرض عملك على الجمهور وقد أعددته نفسياً لتقبل عملك، وبثثت فيه روح الانتماء إلى العرض، وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك. فإذا فعلت هذا فستجد نتيجة خاطرك حقاً؛ ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته قبل التنفيذ"(2).

ربما فاجأنا هذا الكلام المختصر المفيد ووضع بين أيدينا وثيقة مهمة تتضمن أهم بدايات أسس المسرح الفنية والموضوعية؛ وتجمع بين التطبيق العملي والنظرية الفنية للمسرح ولا سيما المسرح الساخر أو الهزلي الذي أطلق عليه الإغريق فيما بعد اسم الكوميديا ـ الملهاة وسمّوا على المسرحية التي تتميز بأن أبطالها من الآلهة أو الملوك تراجيديا ـ المأساة.. وحافظوا على ما سمّوه مبدأ الوحدات الثلاث (المكان.. الزمان.. الموضوع) وهذا ما يعرفه معظم متعلمينا كونه من صلب مناهجنا الدراسية.

وفي القرن العشرين تطور المسرح تطوراً كبيراً.. ولم يتوقف المسرحيون العرب عند الموروث من أوليّات المسرح العربي أو الإغريقي وتجاوزوا ذلك إلى الجديد دائماً فكان المسرح الواقعي ومسرح العبث أو اللامعقول.. والتجريبي ....إلخ.

ولا بد هنا من الإشارة إلى كتاب الجيب المرفق بهذا العدد ومسرحية "بريجيت" لمؤلفها "يوسف نعمة الله جد" والتي تضمنها هذا الكتاب وقد مثلت في حلب للمرة الأولى عام 1873م. وتعد محاولة مسرحية ناجحة متأثرة بالمسرح الإغريقي بشكل خاص؛ وعلى الرغم من بساطة هذه المسرحية نلاحظ أن قيمتها التاريخية أكثر أهمية من قيمتها الفنية.

ونتساءل: أين هو المسرح اليوم؟!..

وفي أوائل القرن التاسع الميلادي حدث الصدام بين العرب والحضارة الأوروبية وارتفعت ستائر مسرح مارون نقاش ذات يوم من عام 1847م في بيروت عن عرض مسرحية موليير المعروفة "البخيل" مترجمة عن اللغة الفرنسية وشهد العرض إقبالاً مدهشاً معلناً بدايات المسرح العربي وفي الوقت عينه كان أبو خليل القباني وصديقه اسكندر فرح بتشجيع من الوالي التركي (مدحت باشا) شكلا فرقة مسرحية دائمة للتمثيل، قدما من خلالها مسرحية(عايدة) ومسرحية (الشاه محمود) واستطاعا استقطاب الطبقة الواعية المثقفة يوماً بعد يوم، لكن بعض رجال الدين احتجوا بقوة على هذه (البدعة الجديدة) ما أدى إلى إغلاق مسرح القباني في دمشق فتوجه القباني مع زميله اسكندر فرح إلى مصر وعرضا على مسرح الأوبرا مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي حضرها (الخديوي توفيق) وكان هذا أول عمل لهما في مصر وتوالت عروضهما على مسارح القاهرة حتى عا م 1900م عاد بعدها إلى دمشق وأعاد بناء مسرحه، و حقق من جديد نجاحاً كبيراً واستمر في ذلك حتى وفاته تاركاً بصماته على هذا الفن الجديد من خلال خمس وعشرين مسرحية استمد معظمها من التاريخ العربي ومن القصص الشعبية ومن (ألف ليلة وليلة) و(كتاب الأغاني لأبى فرج الأصفهاني)(3).

وأعود بالذاكرة إلى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي حيث شهد المسرح العربي بصورة عامة والسوري بخاصة نشاطاً وألقاً مذهلين؛ وكم من مسرحية شدت قلوبنا وعيوننا على هذا المسرح أو ذاك.. لا فرق بين أعمال الماغوط وسعد الله ونوس أو ممدوح عدوان؛ وأتوقف عند ممدوح عدوان قليلاً.. لأستنهض ذاكرتي وأعود إلى عام 1962م حيث شهدت ممدوح عدوان على مسرح إحدى مدارس مدينة مصياف مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً وحيداً في إحدى مسرحياته القديمة.. وكان مدهشاً فيما قدّم؛ وربما كان لحضوري تلك المسرحية دور مهم في عشقي المسرح فيما بعد.. وإن أنس فلن أنسى ألق المسرح الجامعي في السبعينيات والذي أطلق من دائرته الطلابية الضيقة عدداً كبيراً من أهم ممثلي الدراما السورية منهم رشيد عساف وعباس النوري وغيرهم..

وأتساءل أخيراً أين موقع المسرح اليوم في ازدحام العالم بالفنون والعلوم والتقنيات المتطورة كلّ يوم بل كلّ لحظة من الزمن الذي يمضي مخترقاً سرعة الصوت؟!.. أين هو من الرائي "التلفزيون" الذي يستبد بنا ويأخذنا على مدار الوقت إلى الأخبار والمسلسلات والأفلام جديدة مشوّقة ونحن نشرب قهوتنا وشاينا أو نتناول طعامنا؟!..

كائناً ما كان الجواب أراني عاشقة للمسرح لأسباب كثيرة أختصرها بذلك الإحساس الرائع المدهش بالمشاركة.. مشاركة الكاتب والمخرج والممثل مشاعرهم ـ في كلّ عرض مسرحيّ ـ متجددة كلّ مرّة معبأة بأسرار التواصل الإنساني الذي لا يحققه إلا المسرح.. فوحده كان ويبقى سيد الفنون؛ لأسباب كثيرة أهمها أن الحياة مسرح وأن المسرح حياة تتسع وتضيق.. تخضر وتزهر أو تذوي وتيبس وهذا يتعلق موضوعياً بالقائمين على المسرح في أيّ مكان من العالم الرحب.. أعني من المسرح الرحب الذي يرفض الحواجز والحدود بين الإنسان والإنسان.

ـ (1و2) موقع "بيروت كوم" الإلكتروني.

ـ (3) أ. فاضل خليل. موقع الحوار المتمدن

سلطان السرور

مقتبسة عن (ألف ليلة وليلة)

فرحان بلبل

الشخصيات

١- منصور الزيني	حاكم أنطاكية	٣٠ سنة
٢- المعين بن ساوي	مساعد الحاكم	٤٥
٣- الفضل بن مروان	نديم الحاكم	٥٠
٤- تلبيس	خادمة الفضل	٥٥
٥- نور الدين	ابن الفضل	٢٥
٦- أنيس الجليس	الفتاة البغدادية	٢٠ - ٢٥
٧- الشيخ إبراهيم	من حاشية السلطان	٥٠
٨- مُراد	وزير السلطان	٣٥
٩- السلطان		٣٥
١٠- كريم	صياد سمك	٣٥
١١- كريمة	زوجة الصياد	٣٠

المشهد الأول

(المنظر: قاعة حاكم أنطاكية منصور الزيني.
في القاعة كرسي فخم للحاكم ومقاعد ووسائد.
الحاكم على كرسيه. إلى جانبيه: مساعدُه المعين بن ساوي يحمل سيفاً، ونديمُه الفضْلُ بن مروان.
تفتح الستارة والحاكم يضحك. المعين بن ساوي عابس)

الحاكم: زدْنـي من حكاياتك يا صديقي الفضل بن مروان.

الفضل: وكان الشاعر بشار بن برد أيها الحاكم سريعَ البديهة حاضرَ النكتة. وقد مرَّ يوماً برجل يحدِّث الناس ويقول: من صام رجب وشعبان ورمضان أسكنه اللـهُ قصراً طولُه ألفُ فرسخ. وعرضُه ألفُ فرسخ. وارتفاعُه ألف فرسخ. فقال ابن برد: ما أبأس هذه الدار في كانون الثاني.

(الحاكم يضحك ضحكة عريضة. المعين بن ساوي يزداد غيظاً)

الحاكم: لماذا لا تضحك يا معين بن ساوي؟

المعين: لا أجد في الحكاية ما يُضحك.

الحاكم: أترى يا فضل؟ مساعدي لا يحب حكاياتك ولا يجد فيها ما يُضحك.

الفضل: يُروى أن إسحق الموصلي وهو من أعظم المغنين في عصره، دُعي إلى مجلس غناء. فغنى وأبدع. وأطرب وأسمع. فما بقي في المجلس رجلٌ إلاّ هزّه الطرب. ما عدا واحداً ظل كالصخرة الصماء. فلما سألوه: لماذا لم يعجبك الغناء؟ قال: لا يعجبني إلا نهيقُ الحمار.

(الحاكم يضحك بشدة)

الحاكم: قاتلك اللـه يا فضل. أضحكتـني وسخرتَ من مساعدي. **(يضحك من جديد وهو يشير إلى المعين)** لا يعجبه إلا نهيقُ الحمار؟

الفضل: من قرع الباب سمع الجواب.

الحاكم: إذا غضب منك مساعدي فقد يقتلك. ألا تعرف أنه رئيسُ الجواسيس والعيون، وأنه مشهورٌ بسفك الدماء؟

الفضل: سمع الشاعر جريرٌ أن الشاعر الفرزدق هدَّد بالقتل رجلاً اسمه "مربَع". فقال:

زعم الفرزدق أنْ سيقتلُ مربعاً

أبشِرْ بطول سلامةٍ يا مربعُ

(الفضل يشير إلى نفسه مع كلمة "مربع". فيزداد الحاكم ضحكاً. المعين يقف غاضباً)

الحاكم: اجلس يا معين. اجلس. لن أسمح للفضل بالكلام. **(إلى الفضل)** إياك أن تحرّك

لسانك بحرف واحد يا فضل.

الفضل: فإن حرّكتُ عيوني وغمزت بجفوني؟

(الفضل يحرّك عيونه وجفونه بطريقة مضحكة. الحاكم يزداد ضحكاً)

المعين: كفانا ضحكاً يا سيدي الحاكم. يجب أن نبحث في شؤون ولايتنا أنطاكية.

الحاكم: نبحث في شؤونها بعد ذهاب ضيفنا.

الفضل: أستأذن منك الذهابَ أيها الحاكم.

(الفضل ينهض ليذهب)

الحاكم: انتظر.

الفضل: نعم.

الحاكم: أتعلم من سيأتي إلى أنطاكية خلال هذا اليوم أو الأيام التالية؟

الفضل: لا أعلم.

الحاكم: تكلّمْ يا مساعدي.

المعين: أتسمع بفتاة تُسمى أنيس الجليس؟

الفضل: أتعني الفتاةَ البغدادية التي فتنت الناسَ بحديثها وغنائها فما بقي واحدٌ من الرجال إلا وقع في غرامها؟

المعين: نعم.

الفضل: لن أخاف عليك من الوقوع في غرامها.

المعين: لماذا؟

الفضل: لأنها لا تفتن إلا الذين يعرفون قيمة الجمال.

(الحاكم يضحك)

المعين: (يصرخ) دعك من المزاح يا هذا وإلا..

(المعين يهم بسحب سيفه)

الحاكم: (وهو يضحك) لن تسكت يا فضل حتى يقطع المعين لسانك.

المعين: وربما أقلع عيونه وأجفانه.

الحاكم: اترك التهديد يا معين بن ساوي وأخبر الفضل بما يُطلب منه.

الفضل: مولانا منصور الزيني حاكمُ أنطاكية يريد أن يخطب الفتاةَ البغدادية لنفسه.

الحاكم: رغبتُ بها حين سمعتُ عنها.

المعين: ولم يجد مولانا رجلاً غيرك يتودّد إليها ويُقنعها بالزواج منه.

الفضل: ولماذا لم يجد مولانا رجلاً غيري؟

الحاكم: لأنك من مشاهير أنطاكية ومن وجهائها المتكلمين. يقولون عنك إنك تُخرج الحية من وكرها.

الفضل: لكني لم أُخرج بعضَ الناس من وكر الجمود وغلاظة القلب.

الحاكم: **(وهو يضحك)** اترك مساعدي يا فضل.

الفضل: سأسكت.

الحاكم: وكنتَ أيضاً صديقاً لوالد مولانا سلطان نصيبين. فإذا تقدمتَ إليها بلسانك

وباسم صداقتك لوالد السلطان، قبلتْ ضيافتك وسكنت في بيتك.

المعين: وعندها تكلمها في شأن مولانا الحاكم.

الحاكم: **(بقسوة)** وانتبه يا فضل. أريد هذه الفتاة يعني أريدها. قد أخطفها إذا رفضتني.

المعين: ولا تنس أن مولانا شاب جميل وحاكمٌ لأنطاكية. ألفُ فتاة تتمناه زوجاً لها.

الفضل: وكيف علمتَ أنها ستأتي إلى أنطاكية في هذا اليوم أو بعد أيام؟

(المعين يضحك ضحكة عريضة حاقدة)

المعين: أنسيتَ من أنا يا فضل بن مروان؟

الفضل: أعرف أنه لا تغيب عنك شاردة أو واردة.

المعين: لا في أنطاكية ولا في غيرها.

الفضل: أترى يا سيدي الحاكم؟ لا يضحك المعين بن ساوي إلا إذا تدغدغ بالجاسوسية وتمرّغ في تقصّي أحوال الناس.

(الفضل يقلد الدغدغة والتمرغ)

الحاكم: **(وهو يضحك)** ستقتلني بالضحك يا ابن مروان.

المعين: **(إلى الفضل)** كن أولَ من يضحك لأكون آخرَ من يضحك.

الفضل: وأين تكون الفتاة البغدادية عندما تصل إلى أنطاكية؟

المعين: **(يضحك)** ستأتي من الطريق الشرقية.

الحاكم: وعليك أن تلقاها وتستضيفها في بيتك وأن تقنعها بي.

الفضل: سأحاول إقناعها يا سيدي.

الحاكم: لا يكفي إقناعُها. بل يجب أن تجعلها ترضى بي. فما أحب إرغامها على الزواج مني إلا..

الفضل: إلا ماذا؟

الحاكم: إلا إذا لم أجد سبيلاً إلى إقناعها.

الفضل: قد تنفر منك بسبب بعض أعوانك.

المعين: انتبه إلى كلامك.

الفضل: تراهم في قصرك. فتشمئز نفسُها من رؤية الوجوه القبيحة وسماع الأصوات المنفّرة.

(الحاكم يضحك)

المعين: انتبه إلى أقوالك يا هذا.

الحاكم: **(وهو يضحك)** إن أقنعتها بالمثول عندي فسوف أخفي هؤلاء الأعوان حتى لا ترى وجوههم ولا تسمع أصواتهم.

المعين: سيدي.

الحاكم: أنا أمزح يا معين. أمزح.

المعين: **(إلى الفضل)** عليك أن تخرج إلى الطريق القادمة من بغداد كل يوم حتى تلقاها وتقومَ بما يجب عليك من غير تقصير. هل فهمتَ يا طويل اللسان؟

الفضل: اللسان الطويل أفضل من العقل الناقص.

الحاكم: **(وهو يضحك)** اخرجْ يا فضل قبل أن يقصِّر المعين لسانك ويديك.
(الفضل يخرج مدعياً الخوف.
الحاكم يزداد ضحكاً)

المعين: كيف تتحمَّل سماجة هذا الدعيّ؟

الحاكم: لأنه ظريف القول.

المعين: هل تكفي ظرافةُ القول حتى تستقبله في قصرك وتجعله من ندمائك؟

الحاكم: لا تنس أنه كان صديقاً لوالد مولانا سلطان نصيبين. ألا تذكرُ كيف كان السلطان السابق رحمه اللـه يسأل عنه في رسائله إلينا، ويستقدمه إليه إذا زارنا؟

المعين: أذكر.

الحاكم: إذا غضب منا السلطان شفع لنا عنده وجعله يرضى عنا.

المعين: لكنه يقلِّل هيبتي في أنطاكية. فإذا قلَّت هيبتي أمام الناس تجرؤوا على الكلام عنك بما لا يليق.

الحاكم: أنا أحْرَصُ الناس على هيبتك يا معين. فأنت جلدة وجهي وذراعُ حكمي. وما طلبتَ مني أمراً إلا أجبتك إليه.

المعين: وسخرية الفضل مني؟

الحاكم: ما هو إلا حديث بيننا. ولا ضرر من هذا الحديث.

المعين: لكنه حديث يغيظني حتى أتمنى لو تنشقُّ الأرضُ وتبلعُ الفضلَ أو تبلعني.

الحاكم: لا تحمِّلْ مزاحنا فوق ما يحتمل. أخبرني عن أحوال مدينتنا.

المعين: **(مايزال على غضبه ولا يرد)**

الحاكم: اترك الغضب يا معين وتكلم. فأنا أسألك.

المعين: **(يتمالك نفسه من الغضب)** اطمئن يا سيدي الحاكم. الناس يدفعون الضرائب وهم صاغرون.

الحاكم: هكذا تكون الرعية الصالحة.

المعين: لكن علينا أن نزيد الضرائب قليلاً يا سيدي الحاكم.

الحاكم: لماذا؟

المعين: لكي نرسلها إلى السلطان. نرضيه حتى يثبِّت كرسيَّ الولاية لك. ونساعده على نفقات السلطنة.

الحاكم: قد تتململ الرعيةُ من هذه الزيادة.

المعين: لن يغضب من هذه الزيادة إلا الفضل بن مروان. فهو يحرض الناس على التململ وعدم السكوت.

الحاكم: أتتهم نديمي بما ليس فيه لأنه يسخر منك؟

المعين: سمعت عنه ما لا يليق. وأنا أتثبَّت منه حتى أتحقق من أمره. وعندها لا تلمني إن قتلته.

الحاكم: وريثما تتحقق منه، افرضْ على الناس ضريبة جديدة استعداداً لزفافي على الفتاة البغدادية.

المعين: ولماذا تأتي إلينا من بغداد؟

الحاكم: تحب زيارة المدن. وكلما وصلت مدينة استقبلها الناس بالحفاوة والترحاب. لو تعرف عدد الرجال الذين خطبوها ورفضتهم.

المعين: ولماذا لا تخرج بنفسك وتلقاها وترحب بها؟

الحاكم: ويحك يا معين؟ أتقبل لسيد أنطاكية أن يستقبل فتاةً مهما علا شأنها؟

المعين: لكنك تريدها لنفسك.

الحاكم: وأشتهي أن تصبح عروسي. وأرجو أن ينجح الفضل بن مروان في وساطتي عندها وإلا..

إظلام

المشهد الثاني

بيت الفضل بن مروان. قاعة كبيرة فخمة مزينة بالمزهريات والمقاعد الوثيرة. سيف معلق على الجدار.
للقاعة بابان. باب يوصل إلى داخل المنزل. وباب يوصل إلى خارج الدار)
(يدخل الفضل متلصصاً)

الفضل: **(ينادي بصوت خفيض)** تلبيس. تلبيس.

(تدخل تلبيس وهي تمشي بغنج ودلال)

تلبيس: من يناديني؟ خاطبٌ يخطبني أم عريسٌ يتزوجني؟

الفضل: هس. هل عندنا أحد؟

تلبيس: لا. هل جئتني بعريس يا سيدي؟

الفضل: ألا تفكرين إلا بالعريس؟

تلبيس: المرأة من دون رجل مثلُ الفرس من دون فارس.

الفضل: طيب. طيب. أين ولدي نور الدين؟

تلبيس: خارج الدار.

الفضل: عال.

(يقترب من الباب)

الفضل: ادخلي يا ابنتي.

(تدخل أنيس الجليس وترفع خمارها)

الفضل: هذه أنيس الجليس يا تلبيس. ضيفتنا البغدادية. (يلتفت إليها) وهذه تلبيس. السيدة الفاضلة الموقرة..

تلبيس: **(مقاطعة)** والجميلة.

الفضل: **(متابعاً)** التي ربت ولدي نور الدين بعد وفاة أمه.

(تلبيس تتفحص الفتاة)

تلبيس: ما شاء الله يا سيدي. صار عندك في الدار صبيتان جميلتان. لكنني أصغر وأحلى.

الفضل:	تهافت أهلُ أنطاكية على استضافتها. لكنها تكرَّمت عليَّ بالإقامة في منزلي.
أنيس الجليس:	لأنك معروف بكرمك وظرافتك، ولأنني سمعت في بغداد عن صداقتك لوالد مولانا سلطان نصيبين.
الفضل:	أترين جمالها يا تلبيس؟
أنيس الجليس:	قيمتي في كمال العلم لا في جمال الجسم يا سيدي.
الفضل:	هكذا تكون النساء. جمالٌ في الجسم وكمالٌ في العلم وحلاوةٌ في اللسان.
تلبيس:	وأنا كذلك يا سيدي. وسوف أفرح قلب عريسي.
الفضل:	ألن يكبر عقلك يا تلبيس حتى تكفي عن طلب العريس؟
تلبيس:	**(وهي تدعي البكاء)** وهل طلب العريس حرام؟
الفضل:	طيب. طيب. سأدبر لك عريساً.
تلبيس:	متى؟
الفضل:	عندما تحجُّ القيقان وترجع بلا سيقان.
	(الفضل وأنيس الجليس يضحكان)
تلبيس:	**(باستنكار)** سيدي.
الفضل:	أكرمي ضيفتنا يا تلبيس وأحسني ضيافتها.
تلبيس:	سأفعل يا سيدي.
أنيس الجليس:	أين أضع حوائجي؟
الفضل:	**(إلى تلبيس)** ضعي حوائجها في غرفتك ريثما نهيئ لها غرفتها.
تلبيس:	تعالي يا أختي الكبيرة.
	(تخرج تلبيس وأنيس الجليس. بعد لحظة تعود تلبيس)
تلبيس:	لماذا أحضرتَ هذه الفتاة إلى هنا؟
الفضل:	لأن حاكم أنطاكية طلب مني أن أستضيفها حتى يخطبها لنفسه إن قبلتْ خطبته.
تلبيس:	إذن عجِّلْ بإخراجها من هذا البيت.
الفضل:	لماذا؟
تلبيس:	ألا تعرف أن ولدك نور الدين يحب الفتيات ويذوب عشقاً بالجميلات؟
الفضل:	سنُخفيها عنه. نُبقيها في غرفتك. فلا تقع عليها عينُه ولا تسمع كلامَها أذنُه.
	(يدخل نور الدين)
نور الدين:	أرسل إليك حاكم أنطاكية..
	(تدخل أنيس الجليس. الفضل وتلبيس يخفيانها وراءهما).
نور الدين:	ما هذه الفتاة؟
تلبيس:	عجوزٌ شمطاء.
الفضل:	جئنا بها لتساعد تلبيس في الطبخ والنفخ.

نور الدين: دعوها تظهر لكي أراها.
(نور الدين يقترب منهما)
الفضل: ابتعد.
نور الدين: إن كانت عجوزاً فلماذا تخاف عليها؟
تلبيس: حتى.. حتى..
الفضل: حتى لا تنـزعج من شكلها وقبح منظرها.
نور الدين: أعتقد أنها عجوز خرفانة، قبيحةُ الشكل مرضانة.
الفضل: نعم.
نور الدين: وأظنها مصابةً بالأمراض والعلل.
الفضل: نعم.
نور الدين: والأفضل إخراجُها من هذه الدار وإغراقُها في أحد الأنهار.
الفضل: نعم. نعم.
نور الدين: لو قبّلتُ هذه الفتاة يدي فلن أنظر إليها. وهل ينظر أحد إلى القبيحات؟
(أنيس الجليس تخرج من ورائهما متحدية)
أنيس الجليس: ولو قبّلتَ يدي فلن ترى ظفري أو طرفَ ثوبي. وهل يكلم أحدٌ رجلاً سخيفاً؟
الفضل: **(إلى تلبيس)** رآها.
تلبيس: وربما عشقها.
(نور الدين يتأملها لحظة ويبدو مفتوناً بها. أنيس الجليس تبدو جامدة)
نور الدين: **(إلى أنيس الجليس)** أرى أنكِ زَيْنِ النساء التي تفتن القلوب وتأسر الألباب.
الفضل: اسمعي يا تلبيس. يغازلها ولا يخجل.
أنيس الجليس: **(إلى الفضل متجاهلة نور الدين)** أرى ولدك من صنف الشباب الذي يغازل النساء لاهياً ويدّعي الحبَّ كاذباً.
الفضل: **(إلى أنيس الجليس)** هذا شأن ولدي نور الدين مع كل فتاة.
تلبيس: يغمزها بالعيون ويسحرها بتقليب الجفون.
نور الدين: **(مستنكراً)** أنا؟
الفضل: فلا تثقي بكلامه ولا تنخدعي بجماله.
نور الدين: **(مستنكراً)** أبي.
أنيس الجليس: **(إلى الفضل)** كل شاب من هذا النوع يجب أن تحذر منه الفتاة حتى لا يصيبها المقدور ولا تقعَ معه في المحظور.
الفضل: نعم.
تلبيس: أمثالي من الفتيات الجميلات يحذرْنَ من أمثاله.
نور الدين: **(مستنكراً)** مربيتي.
الفضل: **(مشيراً إلى نور الدين)** وهو قبيح المنظر، غليظ المظهر والمخبر.
نور الدين: **(متوتراً)** أتقبّحني أمام هذه الفتاة وأنت أبي؟

أنيس الجليس: **(إلى نور الدين ساخرة)** وهل أنتَ على غير ما وُصِفتَ به من القبح والغلاظة؟
نور الدين: **(إلى أنيس الجليس)** لكنني وقعت في غرامك.
الفضل: استح يا ولد.
أنيس الجليس: **(إلى نور الدين)** وأنا أسخر من كلامك.
تلبيس: تستحق يا ولد.
نور الدين: **(إلى الفضل)** أنقذني يا أبي وساعدني. هذه أول فتاة ترميني في حبها وتعلّقني بحبالها.
الفضل: أخْرِجْ حبّها من قلبك يا نور الدين. فأنت لست لها وهي ليست لك.
أنيس الجليس: أصبتَ القول يا سيدي الفضل. فما أرى ولدك إلا شاباً سقيماً.
نور الدين: **(متوتراً)** أنا شاب سقيم؟
أنيس الجليس: وأنا أنفر منك ومن أمثالك.
الفضل: يجب أن تنفري منه.
أنيس الجليس: ولا أميل إليك ولا إلى الذين على شاكلتك.
نور الدين: **(وقد ازداد توتراً)** وهل أنا غول أو تمساح حتى تنفري مني ولا تميلي إلي؟
أنيس الجليس: رؤيةُ الغول أجمل وصحبةُ التمساح ألطف.
نور الدين: **(إلى الفضل)** أتقبل أن تكون رؤية الغول أجملَ من رؤية ولدك، وصحبةُ التمساح ألطفَ من صحبته؟
الفضل: **(بفرح)** أقبل وألف أقبل. **(إلى أنيس الجليس)** تجوّلي في حديقتنا ريثما نهيئ لك الغرفة.
نور الدين: أنا أرافقها في تجوالها فهي ضيفتنا.
الفضل: قد لا تحب مرافقة الغيلان والتماسيح.
أنيس الجليس: أقبل مرافقته مع أنني لا أحب صحبته.
الفضل: لكن احذري منه. تعالي يا تلبيس.
(تلبيس تقترب من الفضل)
الفضل: **(يهمس لتلبيس)** لم تقع في غرامه.
تلبيس: احمد ربك على هذا.
(الفضل وتلبيس يخرجان إلى داخل المنزل بحيث يراقبانهما)
نور الدين: تفضلي يا..
أنيس أنيس الجليس.

الجليس:
نور الدين: اسم جميل. الحديقة من هنا.
(يشير إليها لتخرج)
أنيس الجليس: ترافقني ساكتاً دون أن تزعجني.
نور الدين: حاضر.
أنيس الجليس: وتسير أمامي صامتاً دون أن تكلمني.
نور الدين: **(يهز رأسه موافقاً)**
(يمشيان خطوة. تتوقف أنيس الجليس)
أنيس الجليس: قل لي يا نور الدين. هل بيتكم جميل؟
نور الدين: **(يشير إلى فمه المغلق)**
أنيس الجليس: سمحتُ لك بالجواب على السؤال.
نور الدين: بيتنا جميل ويشرح الصدر.
أنيس الجليس: وحديقتُكم؟
نور الدين: إذا قلتُ إنها توقظ في النفس أحلى العواطف، فهل تغضبين مني؟
أنيس الجليس: ربما أغضب وربما لا أغضب.
نور الدين: وإذا قلت إنك سوف تحبين الحديقة كل الحب، فهل تصدِّقين كلامي؟
أنيس الجليس: نور الدين تذكَّرْ. أنا أسأل وأنت تجيب. فقط.
نور الدين: اسألي أيَّ سؤال تشائين. وسوف أتحمل عبوس وجهك وقسوة نظراتك. لكني أرجو..
أنيس الجليس: ماذا ترجو؟
نور الدين: أن يرقَّ صوتُك الجميل حين تتكلمين، وأن يعطف قلبك الحنون حين تسألين.
أنيس الجليس: طيب. **(بلطف)** إذا سألتك: هل تحبني الحديقة؟ فماذا تقول؟
نور الدين: أقول إن أزهارها ستكون طوعَ بنانك، وتكونُ أشجارُها رهنَ إشارتك.
أنيس الجليس: الأزهار تذبل. ولا أحب الذبول.
نور الدين: لكن الأشجار تبقى.
أنيس وهل أهلُ هذه الدار من صنف الأزهار أم من صنف الأشجار؟

الجليس:

نور الدين: نحن أشجار باسقة. ترويها مياهُ الحب فتنمو أغصانُها وتحنو على القلوب ظلالُها.

أنيس الجليس: إذن خُذني إلى أبهاء الحديقة حتى أتنشّق أزهارَها وأرى أشجارها.

نور الدين: ألا تخافين أن تعشقيها؟

أنيس الجليس: أنا لا أخاف من شيء.

نور الدين: إن عشقتِ الحديقة كانت لك ظلاً وارفاً.

أنيس الجليس: وإن سكنتُ إلى ظلّها؟

نور الدين: كانت لكِ موئلاً ومودةً ورحمة.

(يمد إليها يده. تمسك بيده. يخرجان من الطرف الآخر. يدخل الفضل وتلبيس وهما ينظران إلى بعضهما بدهشة)

الفضل: هل رأيتِ وسمعتِ ما رأيتُ وسمعتُ يا تلبيس؟

تلبيس: سمعتَ من حلاوة كلام هذا الولد الويلَ والثبور. ورأيت من عذوبته عظائمَ الأمور.

الفضل: وصاحبةُ الغيلان والتماسيح؟

تلبيس: مثلُ أية فتاة. تقول بلسانها شيئاً، وتخفي في قلبها شيئاً. عجّلْ بإخراجها من هذه الدار قبل اشتعال النار.

الفضل: إلى أين آخذها وقد أوصاني حاكم أنطاكية أن أستضيفها؟

تلبيس: ضَعْها في أحد الخانات حتى توصلها إلى الحاكم بأمان.

(يقترب الفضل من طرف المسرح)

الفضل: **(ينادي)** نور الدين. أنيس الجليس. **(إلى تلبيس)** لا أحد يرد.

تلبيس: اذهبْ وفتش عنهما قبل أن تعشقه بعدما عشقها.

(يخرج الفضل وهو يناديهما. بعد لحظات يعود)

الفضل: هذا الولد المجنون اختفى.

تلبيس: أظن أن الواقعة وقعت وأن الفتاة في حبه طمست.

الفضل: لا تخوّفيني يا تلبيس.

تلبيس: ولا أستغرب أن يأتيك الساعة مهرولاً وهو يقول..

(يدخل نور الدين مهرولاً متمّماً كلامَ تلبيس)

نور الدين: زوّجْني محبوبتي أنيس الجليس.

تلبيس: هذا ما توقعته من هذا الشاب.

الفضل: بهذه السرعة وقعتَ في غرامها؟

نور الدين: أما سمعتَ عن الحب من أول نظرة وأنت الذي تزوجتَ أمي بعدما كلمتها كلمتين ونظرت إليها نظرتين؟

تلبيس: الولد شبيه بالوالد. ومن شابه أباه فما ظلم.
الفضل: أتوافقين على هذا الزواج السريع يا تلبيس؟
تلبيس: زوِّجْهما لكي تُزوِّجَني. فأنا مستعدة للعشق والزواج من أول نظرة.
الفضل: لا حول ولا قوة إلا بالله. ولدي عاشق ومربيته مستعدة للعشق.
تلبيس: وما دواء العاشق إلا الزواج.
الفضل: **(بيأس)** وصلنا إلى الزواج وهو مصيبة المصائب وجالبُ الهم والمتاعب.
نور الدين: الزواج يجمع القلوب الخافقة على وسادة العيون العاشقة.
تلبيس: بهذا أشعر يا سيدي حين يخطبني العريس.
نور الدين: إذا لم تزوجني فتاتي التي أحببتها فسوف أرمي نفسي في البحر، أو أقتل نفسي بهذا السيف.
(يشير إلى السيف المعلق)
الفضل: طيب. طيب. **(إلى نور الدين)** لكن.. هل تقبل الفتاة أن تتزوجك؟
نور الدين: اسألها. **(يقترب من الباب وينادي)** تعالي يا أنيس الجليس.
(تدخل أنيس الجليس)
الفضل: هل تقبلين الزواج من ولدي نور الدين؟
أنيس الجليس: بعد أسبوع أعطيك الجواب.
نور الدين: **(بتوتر)** لماذا الأسبوع؟
أنيس الجليس: حتى أعرفك وتعرفني.
الفضل: هذه هي الفتاة العاقلة.
أنيس الجليس: ربما كنتَ كما وُصفتَ به من غلاظة القلب وقبح المنظر وسوء المظهر والمخبر.
الفضل: خلال أيام سوف تكتشفين غلاظته ومساوئه وقبحه و..
نور الدين: **(مستنكراً ومقاطعاً)** أبي.
أنيس الجليس: (إلى الفضل) وربما يزداد نفوري منه فلا أميل إليه.
الفضل: أرجو هذا.
نور الدين: (إلى الفضل) أما أنا فسوف يزيد حبها في قلبي. فلا تزوغ عيني إلى غيرها ولا يفتنني إلا جمالها.
الفضل: لا أرجو هذا.
نور الدين: وقد أفتنها فنختصر الأسبوع إلى ثلاثة أيام.
الفضل: مستعجل؟
نور الدين: وهل يصبر أحدٌ عن الجميلات؟
تلبيس: أنا مستعجلة على الزواج. وأنا أحلى من أنيس الجليس وأستحق أحسن عريس.

الفضل: سأزوجك يا تلبيس.
تلبيس: متى؟
الفضل: عندما تحج القيقان وترجع بلا سيقان.
(إظلام خفيف. تعود الإضاءة)
(نور الدين وأنيس الجليس واقفان معاً وأيديهما متشابكة. معهما الفضل وتلبيس)
نور الدين: مضى الأسبوع.
الفضل: هل تقبلين الزواج من ولدي نور الدين؟
(أنيس الجليس تهز رأسها موافقة)
نور الدين: أرأيت يا أبي؟
الفضل: لن تتزوجها إلا بشروط.
نور الدين: موافق على كل شروطك.
تلبيس: صعِّبْ عليه الشروط. وعلى خطيبي صعّب الشروط أكثر لأنني أحلى وشروطي أغلى.
نور الدين: صعِّبْ كما تشاء.
الفضل: إذا لم تلتزم بشروطي غضبتُ عليك حتى لو كنتُ في الدار الآخرة.
نور الدين: أقبل بالشروط كلّها مدَّ اللـه في عمرك.
الفضل: لا تُـهـِنْ زوجتك.
نور الدين أنا أفديها بعيوني.
الفضل: وتحترم علمَها وذكاءها.
نور الدين: وهل يزيِّن الإنسانَ شيءٌ مثلُ العلم؟
الفضل: ولا تتزوجُ عليها.
(نور الدين لا يرد وهو يتأمل أنيس الجليس بشغف)
تلبيس: لماذا لا ترد؟ آخ منكم أيها الرجال. تُظهرون للمرأة الحب، ثم يزوغ منكم القلب.
الفضل: اعترفْ يا نور الدين. أتريد أن تتزوج عليها وتنغّص عيشَها؟
(نور الدين يقترب من أنيس الجليس ويمسك يديها)
نور الدين: هل أجد أحلى من التي عشقتها وهي كل حياتي؟
الفضل: إحم.
أنيس الجليس: سأصبر معك على حلو الدهر ومُرِّه.
الفضل: إحم.
نور الدين: وسوف تكونين لي نورَ العين وفرحة القلب.
الفضل: إحم إحم.
تلبيس: **(إلى الفضل)** لا تحمحم ولا تجمجم. عجِّلْ بزواجهما وافرحْ بعرسهما.

الفضل: طيب. طيب. متى نزوجهما؟
نور الدين: الليلة نتزوج.
الفضل: هل توافقين يا أنيس الجليس؟
(تهز رأسها موافقة)
نور الدين: نحن في الحديقة نتنزّه ونتحادث. وأنت يا مربيتي دبِّري عرسنا الليلة لتفرحي بنا حين تجمعين بيننا. **(إلى أنيس الجليس)** تعالي.
(نور الدين وأنيس الجليس يخرجان)
الفضل: ماذا أقول لمنصور الزيني حاكم أنطاكية إذا سألني عن الفتاة؟
تلبيس: قل له: سأبحث لك عن فتاة أخرى.
الفضل: ومتى أبحث له عن فتاة أخرى؟
تلبيس: عندما تحج القيقان وترجع بلا سيقان.
الفضل: أنت لا تعرفين حاكم أنطاكية هذا. ولا تعرفين مساعده المعين بن ساوي.
تلبيس: وماذا يمكن أن يفعلا؟ يغضبان منك ويمنعانك من زيارة قصر الحاكم؟
الفضل: أنا أخاف من بطش المعين بن ساوي.
تلبيس: اترك الخوف وعجِّلْ بالتحضير لعرس ولدك. ألم تسمعه كيف طلب مني تدبير العرس لأفرح بهما؟
الفضل: **(بحزن)** سمعت.
تلبيس: ودبر لي عريساً.
الفضل: ما حيلتي بين ولدي المتهور ومربيته المجنونة؟
تلبيس: لا تثرثر ولا تهرهر. تعال.
(تلبيس تجر الفضل من يده. يخرجان)
إظلام خفيف.
(موسيقى احتفال العرس تعود الإضاءة والمسرح فارغ.
تدخل تلبيس مسرعة متوترة)
تلبيس: سيدي الفضل. سيدي الفضل.
(يدخل الفضل)
الفضل: ما الأمر يا تلبيس.
تلبيس: المعين بن ساوي ورجاله في طريقهم إلينا.
الفضل: لماذا؟
تلبيس: لكي يستردوا خطيبة الحاكم منصور الزيني.
الفضل: لم أخطبها للحاكم. بل زوجتها لولدي.
تلبيس: سوف يجدها المعين بن ساوي حجةً لينتقم منك.
(الفضل ينادي)
الفضل: نور الدين. أنيس الجليس.
(يدخل الزوجان مسرعين)

نور الدين: نعم يا أبي.
تلبيس: المعين بن ساوي في طريقه إلينا حتى يأخذ منك أنيس الجليس.
الفضل: عليك أن تهرب بها إلى نصيبين يا ولدي. اطلبْ مقابلة السلطان وأخبره عن كل ما جرى، وذكِّرْه بأنني كنت صديقاً لوالده.
نور الدين: سأجمع حوائجنا.
الفضل: لا وقت لجمع الحوائج.
أنيس الجليس: **(إلى الفضل)** وأنت؟
الفضل: سنلحق بكما أنا وتلبيس. اهربا.
(نور الدين وأنيس الجليس يخرجان مسرعين)
الفضل: ناوليني سيفي يا تلبيس.
(تلبيس تناوله السيف المعلق. الفضل يقف مستعداً. يدخل المعين بن ساوي. وراءه عدة جنود)
المعين: أين خطيبة مولانا حاكم أنطاكية؟
الفضل: تقتحم بيتي وتسألني عما لا أعرفه؟
المعين: تسرق خطيبة مولانا الحاكم ولا تخجل من فعلك يا كثير الكلام؟
الفضل: من يزوِّج ولده على سنة الله ورسوله لا يخجل يا مقتحم البيوت.
المعين: احذرْ من طول اللسان يا فضل.
الفضل: واحذر من التعدِّي على حرمات الناس يا معين.
المعين: أوقعتَ نفسك بين يدي.
الفضل: يُروى أن حقوداً التقى..
المعين: هل تروي لي إحدى حكاياتك يا هذا؟
الفضل: لا تُروى الحكايات إلا لمن يفهم مغزاها.
المعين: ألن تكفَّ عن السخرية مني؟
الفضل: وهل تستحق غير السخرية؟
(المعين يشير إلى الجنود. الجنود يقبضون على الفضل)
المعين: من الذي ضحك أخيراً يا فضل؟
الفضل: القاتل يقتَل ولا يضحك.
المعين: لكني اليوم سأضحك. **(إلى الجنود)** اقتلوه.
(يحاول الفضل الدفاع عن نفسه. الجنود يطعنونه بسيوفهم. المعين يشير إلى الجنود أن يفتشوا المنزل فيدخلون إلى المنزل. يعودون وهم يجرون تلبيس)
المعين: اعترفي يا عجوز. أين نور الدين وزوجته؟
تلبيس: مسافران.
المعين: متى يرجعان من السفر؟

تلبيس: عندما تحج القيقان وترجع بلا سيقان.

المعين: اخرسي. أما كفاني سخريةُ الفضل حتى يسخر مني خدمُه؟ **(إلى الجنود)** فتشوا عنهما في كل أنحاء أنطاكية. اقلبوها حجراً حجراً. داهموها بيتاً بيتاً. أريد هذين المجرمين. يدّعيان أنهما زوجان وما هما إلا متآمران على مولانا حاكم أنطاكية. **(يمسك بتلبيس)** وأنت يا عجوز. سوف تتعفّنين في السجن حتّى تعترفي بمكان هذين المجرمين.

(المعين يجر تلبيس بقسوة)

إظلام خفيف

المشهد الثالث

(المنظر: قاعة السرور.
القاعة مزينة بما يتفق مع هذه التسمية. مقاعد وأرائك وطاولات. شمعدانات كثيرة متوزعة ومتنوعة في أنحاء القاعة. في طرف القاعة مصباح محمول وعصا طويلة)

(الشيخ إبراهيم واقف عند بابها منتظراً. يدخل الوزير مراد)

إبراهيم: أهلاً وسهلاً بسيدي مراد وزير مولانا السلطان.

(مراد يتفحص القاعة)

مراد: ما أجمل هذه القاعة يا شيخ إبراهيم.

إبراهيم: يقال إنه لا يوجد مثلُها في كل بلاد الشام ومصر والعراق.

مراد: وهل تعتني بها جيداً يا شيخ إبراهيم؟

إبراهيم: كلَّ يوم أنظفها وأهيئ شموعها وأنيتها. إذا ضاقت نفس مولانا السلطان وجد فيها ما يسره.

مراد: هذا هو المطلوب.

إبراهيم: لو تعلم ماذا يقول الناس عنها.

مراد: **(بلهفة)** ماذا يقولون؟

إبراهيم: الداخل إلى قاعة السرور مسرور، والخارج منها مقهور.

مراد: لكن هذه القاعة كلفت مولانا الكثير الكثير من الأموال يا شيخ إبراهيم.

إبراهيم: **(بدهشة)** هل كلفته بناءَ دار كبيرة يا سيدي؟

مراد: **(يضحك)** لك اللـه يا شيخ إبراهيم. كلفته إيراد السلطنة لمدة عامين.

إبراهيم: كلفته إيراد السلطنة كلها لمدة عامين؟ هذا مبلغ كبير يا سيدي الوزير. **(بدهشة أكبر)** يعني أكثر من ألف دينار.

مراد: **(يضحك أكثر)** ألف دينار؟

إبراهيم: أقصد أكثر من ألفين.

(مراد يضحك أكثر. يقطع ضحكه فجأة)

مراد: انتبه يا شيخ إبراهيم. مولانا يكره أن يدخل هذه القاعة أحدٌ غيرُه لأنها جزءٌ

من قصره ومكانٌ لخلوته.

إبراهيم: لن يدخلها أحدٌ غيره يا سيدي.

مراد: متأكد أنك لن تُدخل إليها أحداً؟

إبراهيم: متأكد.

مراد: والشحاذُ الذي أدخلته إليها بحجة أنه مسكين؟

إبراهيم: لن يرقَّ قلبي لأحد بعد الآن. كلّفته إيرادَ السلطنة لمدة عامين ويدخلها كلُّ من هبَّ ودبَّ من الناس؟ اطمئن يا سيدي الوزير. لن يدخلها أحد.

مراد: إن أدخلتَ إليها أحداً مرة ثانية، فلن أدافع عنك أمام السلطان وأنقذك من غضبه.

إبراهيم: أنا أسمح لأحد بالدخول؟ أستحق عندها أن يفعل بي مولانا السلطان ما يشاء.

مراد: وبستان النزهة؟ هل يدخله أحد؟

إبراهيم: أعوذ بالله.

مراد: وبستان النزهة أيضاً كلفه الكثير.

إبراهيم: أكثرَ من ألفِ دينار؟

مراد: **(يضحك)** ألفِ دينار يا شيخ إبراهيم؟ استورد أشجارَه وأزهارَه من أقاصي الأرض، وعمل في ترتيبه وتنسيقه جيش من الرجال، ويكلفه ألفَ دينار؟

إبراهيم: أتقصد أنه كلف أموال السلطنة في عامين؟

مراد: وأكثر.

إبراهيم: يا لطيف.

مراد: أنت تعرف ما سيفعل بك مولانا السلطان إذا دخل بستان النزهة أحد.

إبراهيم: أعرف يا سيدي الوزير. أعرف. يعلّقني من كاحلي على أعلى شجرة فيه. بهذا هدّدني، وبأكثرَ منه توعّدني.

مراد: وكيف حال بستان النزهة الآن؟

إبراهيم: كأنه الجنة. العنب ريّانٌ على دواليه. والتفاح مثلُ خدود العذارى.

مراد: والمشمش؟

إبراهيم: كأنه العسل المصفى. أما الكرز..

مراد: **(يقاطعه)** هل تغريني بزيارة بستان النزهة يا شيخ إبراهيم؟

إبراهيم: نعم. فالناس يقولون: من يدخل بستان النزهة يذهب عنه الهم والغم. تعال معي وتذوّقْ ما فيه من فاكهة وثمار. من يذقْ ثمارَه لا يجدْ حلاوةً لغيرها من الثمار. تعال.

مراد: تعال.

(إبراهيم يحمل المصباح والعصا. يخرج مع مراد بلهفة. بعد لحظات يدخل نور الدين وأنيس الجليس بثياب مهترئة)

نور الدين: ما هذا المكان؟

أنيس الجليس: لا أعرف.

نور الدين: ننام الآن. وبعدها..

(يرتميان على الأرض وينامان من شدة التعب. يدخل الشيخ إبراهيم)

إبراهيم: **(بغضب)** ما هذا؟ يقتحمان بستان النزهة، ويدخلان قاعة السرور ويخالفان أمر السلطان؟ ما شاء اللـه. سوف أعاقبهما بنفسي ثم أرسلهما إلى الوزير مراد لينالا أبشع عقاب أمام السلطان.

(يرفع عصاه ليضربهما ثم يتوقف. يرفع فوق رأسيهما مصباحه)

إبراهيم: يبدو أنهما زوجان بريئان. **(بإعجاب)** ما شاء اللـه. **(يراجع نفسه)** ولماذا لا يكونان لصين مارقين؟

(يرفع عصاه مرة ثانية ثم يوقف)

إبراهيم: لا يبدو أنهما من أصحاب المعاصي. **(بإعجاب)** ما شاء اللـه. الفتاة قمر مشرق. والشاب شمس مضيئة. **(يراجع نفسه)** لكنهما خالفا أمر السلطان واقتحما قاعته وبستانه. يجب ألا يرقّ قلبي لأحد. نعم. يجب ألا يرق قلبي لأحد. بهذا وعدت الوزير مراد حتى لا يعاقبني السلطان ويعلقني من كاحلي في البستان. **(يتردد)** لماذا أحكم عليهما من غير بينة ولا دليل؟ سأسألهما بنفسي وأقرر أمرَهما بمعرفتي. ثم أفعل بهما ما أريد. **(يلكز نور الدين بقسوة)** استيقظ أيها الشاب. وأنتِ يا فتاة. استيقظي.

(يستيقظان خائفين)

نور الدين: اعذرنا إن دخلنا بستانك واقتحمنا دارك يا عم. فنحن غريبان.

إبراهيم: كيف دخلتما البستان وله سياج يحميه من المتطفّلين والمتلصّصين؟

نور الدين: وجدنا ثغرة في السياج.

أنيس الجليس: فدخلنا منها لعلنا نلتقي بإنسان رحيم يحنُّ علينا ويرأف بحالنا.

إبراهيم: ألم تصادفا أحداً من الجنود أو الحراس؟

نور الدين: لا.

إبراهيم: الحراس نائمون واللصوص يتسللون.

أنيس الجليس: لسنا لصوصاً.

نور الدين: نحن عابرا سبيل.

إبراهيم: من أين جئتما؟

نور الدين: من أنطاكية.

إبراهيم: **(باستغراب)** جئتما من أنطاكية إلى نصيبين؟

نور الدين: دون أن نتوقف أو نستريح.

إبراهيم: جئتما ماشيين أم راكبين؟

نور الدين: ماشيين.

أنيس الجليس: انظر يا عم. تشققت أقدامنا وتعبت أجسامنا. ونحن نستجير بك يا عم. أنا وزوجي.

إبراهيم: تستجيران بي؟
نور الدين: أليس البستانُ المجاورُ بستانك وهذه الدارُ دارَك؟
إبراهيم: **(بتردد)** نعم. نعم. البستان بستاني والدار داري.
نور الدين: سنشتغل عندك.
أنيس الجليس: وبأجرة عملنا نأكل ونسكن.
إبراهيم: **(باستغراب ودهشة)** تسكنان عندي؟
أنيس الجليس: نعاونك ونسلّيك.
نور الدين: ماذا قلت يا عم؟
إبراهيم: **(بعد تردد)** لا يمكن. لا يمكن.
أنيس الجليس: ألا يحنُّ قلبك علينا يا عم؟
إبراهيم: طبعاً. لكن لا. لا. يجب ألاّ يحنّ قلبي على أحد. الشجرة بانتظاري.
أنيس الجليس: هل أنت قاسي القلب يا عم؟
إبراهيم: أنا قاسي القلب؟ أعوذ بالله.
نور الدين: إذن نسكن عندك.
إبراهيم: تسكنان عندي؟ هذا هو البلاء الذي ليس له دواء.
أنيس الجليس: أهكذا تكلم من استجار بمروءتك؟
إبراهيم: طيب. طيب. لكن لا تغادرا هذا المكان، ولا يراكما إنسان.
نور الدين: لن نتحرك من هنا.
إبراهيم: لا بد أنكما جائعان.
نور الدين: جداً.
إبراهيم: سأحضر لكما الطعام.
(يضع أمامهما طعاماً)
إبراهيم: لا بد أن لكما حكاية.
نور الدين: حكايتنا مؤلمة.
إبراهيم: تكلما وأنتما تأكلان.
(موسيقى. يأكلان ويتحدثان. ينتهيان من الطعام)
نور الدين: هذه حكايتنا يا عم.
إبراهيم: اطمئنَّ يا ولدي أنت وزوجتك. فهنا لا يقدر عليك المعين بن ساوي ولا غيره.
نور الدين: نحب أن نكافئ معروفك معنا يا عم.
إبراهيم: تكافئان معروفي؟

نور الدين: بما نستطيع.
إبراهيم: وماذا تستطيعان؟
أنيس الجليس: هل عندك عودٌ حسنُ الصوت؟
إبراهيم: عندي.
أنيس الجليس: وهل تحب الغناء؟
إبراهيم: أحب الغناء؟ أستغني عن طيِّب الطعام ولذيذ المنام إذا سمعت الغناء. تطير روحي في السماء ويهيم وجداني في الفضاء.
أنيس الجليس: سأعزف وأغني لك ما تشاء.
إبراهيم: وتجعلين روحي تطير في السماء؟
أنيس الجليس: فيهيم وجدانك في الفضاء.
إبراهيم: اللـه أكبر. اللـه أكبر.
أنيس الجليس: هات العود.
إبراهيم: الآن أحضرُه.
أنيس الجليس: لكني لن أغني لك إلا بشرط.
إبراهيم: قولي ما هو الشرط وعجلي. وسوف أقبل به.
أنيس الجليس: أن تُشعل كلَّ الشموع في القاعة.
نور الدين: لأن السرور لا يكتمل إلا بشعشعة الأنوار حتى يصبح الليل كالنهار.
إبراهيم: لا يمكن إشعال الشموع وشعشعة الأنوار.
أنيس الجليس: لماذا؟
إبراهيم: إذا شعَّت الأنوار وتحوّل الليل إلى نهار فقد يرانا.. فقد يرانا..
نور الدين: من يرانا؟
إبراهيم: الناس. نعم. نعم. يرانا الناس.
نور الدين: وإذا رآنا الناس؟
أنيس الجليس: أليس البستان بستانك والقاعة قاعتك؟
إبراهيم: بلى. بلى. البستان بستاني والقاعة قاعتي. لكن الأفضل ألا يرانا أحد.
أنيس الجليس: أسألك بكرامة السلطان أن تشعل الشموع.

نور الدين: وأسألك بحياة السلطان أن تفعل ما تقوله زوجتي أنيس الجليس.
إبراهيم: سأشعل الشموع وليكن ما يكون.
(إبراهيم يشعل أنوار القاعة ثم يُحضر العود. أنيس الجليس تعزف والشيخ إبراهيم يتمايل طرباً)

إظلام

المشهد الرابع

(المنظر: بستان النزهة. السلطان والوزير مراد يمشيان. السلطان مهموم)

مراد: ما لك يا مولاي؟
السلطان: لا شيء.
مراد: ما خرجنا إلى بستان النزهة إلا لنفرّج عن همنا، وأنت ساهمٌ شارد.
السلطان: **(يتنهد)** آه.
مراد: كلما سألتك عن حالك وانشغال بالك قلت لي: لا شيء، وأتبعت اللاشيء بآه.
السلطان: لا أستطيع نسيان ما نحن فيه من ضيق يا مراد.
مراد: **(يضحك)** ما خرجنا إلى هذا البستان إلا لتنسى ما أنت فيه من ضيق. فتأمّلْ أشجاره وتنشّقْ أزهاره.
السلطان: كأننا أسرفنا في الإنفاق على قاعة السرور وبستان النزهة يا مراد.
مراد: لكنهما آيتان من آيات الجمال ويستحقان إنفاقَ الأموال. فقاعة السرور لا يوجد مثلها في كل بلاد الشام ومصر والعراق.
السلطان: أعرف هذا.
مراد: وبستان النزهة جنة على الأرض.
السلطان: أعرف هذا.
مراد: وهما يُبهجان القلب ويُفرحان النفس. ألا يقول الشيخ إبراهيم: من دخل قاعة السرور فهو مسرور؟ ومن رأى بستان النزهة نسي الهم والغم؟
السلطان: لكن قلبي ينقبض عندما أتذكر فراغ خزينة السلطنة من المال. فلا يفرّج بستانُ النزهة همي ولا تنسيني قاعةُ السرور غمي.
مراد: تذكَّرْ إذن أنهما الدليل على عظمة حكمك وقوة سلطنتك. ألا يُعرَف الملوك والسلاطين بما تركوه بعدهم من أبنية وآثار؟
السلطان: بلى.
مراد: ألا تريد أن تُذكر في التاريخ بين مَنْ بنى وعمَّر وأشاد الصروح، فكأنك أباطرة الرومان وملوك اليونان؟
السلطان: **(وقد بدأت أساريره تنفرج)** بلى والله.
مراد: ألا تحب أن يرتفع ذكرك في الآفاق أبد الدهر، فكأنك أبو جعفر المنصور أو هارون الرشيد؟
السلطان: **(أساريره تنفرج أكثر)** بلى والله. فهكذا يجب أن يكون الملوك والسلاطين وإلا فلا.

مراد: فافرحْ ببستانك وتمتع بما عمَّرتَ وبنيت، وانسَ همك في شأن الأموال. اضحك يا مولاي. اضحك. أتذكر كيف كنت أدغدغك وتدغدغني حتى نضحك؟

(السلطان يدغدغ مراد الذي يهرب من أمامه كأنهما طفلان)

السلطان: لن تسبقني في الجري هذه المرة.

مراد: وإن سبقتُك؟

السلطان: جَرِّبْ.

(يتراكضان معاً قليلاً. يتوقفان وهما يضحكان)

السلطان: هكذا أنت يا مراد منذ كنا طفلين صغيرين. تُفرح قلبي حين أحزن، وتفرِّج همي عندما تضيق نفسي.

مراد: أتذكر ماذا كان والدك السلطان يقول عني عندما كنا ندبر المقالب حتى نضحك؟

السلطان: كان يقول عنك: "مراد هذا عفريت من تحت الأرض".

مراد: وكان يقول لك أيضاً: "اعتنِ بهذا الصديق يا بني. فهو يدبِّر الأمور أحسن تدبير".

السلطان: وأنت حتى اليوم تدبر لي الأمور أحسن تدبير.

مراد: وسوف أدبر لك أمور الخزينة كما تحب وترضى. نحن صديقان قبل أن نكون السلطان والوزير يا مولاي.

السلطان: بهذا أشعر يا مراد.

مراد: وما أريد لك إلا استقرار السلطنة وقوتها. فإن قوتي من قوتك، وأهميتي من أهميتك.

السلطان: لهذا نصحني والدي أن أجعلك وزيري كما كان والدك وزير والدي. وأرجو أن يكون ولدك وزير ولدي.

مراد: وأولُ واجبات الوزير أن يجعل مولاه يفرح. فماذا تقول يا مولاي؟ ألا يجب أن تفرح؟

السلطان: آه منك يا مراد يا عفريت. جعلتني أنسى ما أنا فيه من الهم والغم.

مراد: والآن. ماذا تشتهي يا مولاي؟

السلطان: أشتهي سماع العزف والغناء.

مراد: إذن نعود إلى القصر وندعو إليك أحسن العازفين والمغنين.

(السلطان يهم بالخروج. يلفت نظره شيء خارج المسرح. يقف فيقف معه الوزير)

السلطان: يا مراد.

مراد: نعم.

السلطان: **(وهو ينظر خارج المسرح)** أرى قاعة السرور مُشعشَعة الأنوار. فهل خالف الشيخ إبراهيم أمري وأدخل إليها أحداً من الغرباء؟

مراد: الشيخ إبراهيم لا يفعل هذا.

السلطان: فعلها قبل هذه المرة. ولولا أنك تشفَّعتَ له لكنتُ عاقبته.
مراد: أخبرني أنه تاب وأنه لن يعيدها.
السلطان: يبدو أنه رجع عن توبته وأنه أعادها.
مراد: لا أظنه يفعل.
السلطان: لماذا تشعُّ القاعةُ بالأنوار إذن؟ انظر.
(مراد ينظر حيث ينظر السلطان)
مراد: تذكرت يا مولاي. الشيخ إبراهيم عنده حفلة ختان لولده. وقد طلب مني الإذنَ باستعمال القاعة فأذنت له.
السلطان: تعال نذهب إليه.
مراد: لا داعي للذهاب إليه يا مولاي.
السلطان: الشيخ إبراهيم رجل طيب مخلص. وهو خادمي وفي مقام والدي. ألا يجب أن نحتفل معه بختان ولده؟ ثم إن الشيخ إبراهيم يفرِّج عن القلب كلَّ الهموم بحلو حديثه. تعال.
مراد: لا بد أنه دعا إليه المشايخَ أصحابَ الكرامات. وسوف يقيم الأدعية والصلوات.
السلطان: شوّقتني أكثر لزيارته ورؤيته.
مراد: قد يتهيَّبون من رؤيتك.
السلطان: تعال ولا تخف.
(يقتربان من طرف المسرح. يأتي صوت عزف العود)
السلطان: أتسمع يا مراد؟
مراد: أسمع.
السلطان: **(يتكلم جاداً)** المشايخ يضربون على العيدان تنبيهاً للعقول والأذهان.
مراد: دعنا نرجع يا مولاي حتى لا نقطع عليهم خلوتهم.
السلطان: سوف أراهم دون أن أقطع عليهم خلوتهم.
مراد: كيف؟
السلطان: انتظر.
(السلطان يتلفت حوله. ثم يأتي بصخرة صغيرة ويقف عليها)
مراد: ماذا ترى يا مولاي؟
السلطان: أرى المشايخ وهم يصلُّون ويسبِّحون.
مراد: رأيتهم؟
السلطان: رأيتُهم.
مراد: يصلُّون ويسبِّحون؟
السلطان: وهم في خشوع ما بعده خشوع.
مراد: **(بارتياح)** الشيخ إبراهيم لا يصاحب إلا أهلَ التقوى وأصحابَ الكرامات.
السلطان: اصعد وانظر بنفسك لكي تُسرَّ برؤية المشايخ. وانتبه، على الخصوص، إلى الشيخ الذي يعزف.

(مراد يصعد على الصخرة بهمة)

السلطان: ماذا ترى يا مراد؟
مراد: لا أرى شيئاً يا مولاي. أصابني العمى.
السلطان: وماذا تسمع؟
مراد: لا أسمع شيئاً.
السلطان: هل أصابك الطرش؟
مراد: وجسمي من الخوف ارتعش.
السلطان: انزل يا وزير.
مراد: لا أستطيع.
السلطان: هل أصابك الشلل أيضاً؟
مراد: وأخاف من البلل.
السلطان: **(بقوة)** انزل.

(مراد ينـزل)

السلطان: أرأيت هذا الشيخ الذي يعزف على العود؟
مراد: رأيته.
السلطان: شعره مُسبسب وأنامله طرية ووجهه يفتن الرجال. سبحان المغيِّر. هل تخنَّث المشايخ هذه الأيام؟
مراد: يبدو ذلك يا مولاي.
السلطان: مع أنك صديقي ورفيق طفولتي يجب علي أن أقطع رأسك.
مراد: إذا قطعتَ رأسي فكيف تسمع نصيحتي؟
السلطان: وتجرؤ على تقديم النصح أيضاً؟
مراد: طبعاً. فأنا وزيرك. وعلى الوزير أن ينصح مولاه.
السلطان: ما هي النصيحة؟
مراد: أن تسمع غناءَ هذه الفتاة بعدما سمعت عزفها.
السلطان: إن أجادت الغناء كما أجادت العزف عفوت عنك. وإن أساءت..
مراد: **(مقاطعاً)** نعود إلى القصر كأننا ما رأينا وما سمعنا.
السلطان: بل أقطع رأسك ورأس الشيخ إبراهيم.
مراد: تقطع رؤوس أحبِّ الناس إليك؟
السلطان: عندما يخالفون أوامري أفعل.
مراد: تعال ندخل عليهم يا مولاي. وبعدها فكِّرْ بقطع الرؤوس.
السلطان : سندخل عليهم دون أن يعرفوا أنك الوزير وأني السلطان.
مراد: لكن الشيخ إبراهيم يعرفك ويعرفني.
السلطان: يجب أن ندبِّر حيلة نُخفي بها أنفسنا عنه.
مراد: كيف نخفي أنفسنا عنه؟

السلطان: فكّر.
مراد: فكرت.
السلطان: ولم تعرف كيف؟
مراد: لم أعرف.
السلطان: تقابلك مشكلةٌ صغيرة ولا تعرف كيف تحلُّها وأنت الوزير العفريت الذي يدبر الأمور أحسن تدبير؟
مراد: وهل إخفاءُ وزير وسلطان مشكلةٌ صغيرة؟ كل العفاريت يعجزون عن حل هذه المشكلة.
(السلطان ينظر خارج المسرح)
السلطان: وجدتها.
مراد: ماذا وجدت يا مولاي؟
السلطان: وجدت ما يعجز عنه العفاريت. تعال معي.
(السلطان يشد الوزير إلى الطرف الثاني للمسرح)
السلطان: ماذا ترى؟
مراد: أرى الصياد كريم وزوجته كريمة.
السلطان: اختبئْ وراء هذه الصخرة.
مراد: لماذا؟
السلطان: ستعرف. ستعرف.
(السلطان ومراد يختبئان. يدخل الصياد وزوجته. الزوج يحمل شبكته وسلته)
كريمة: **(وهي خائفة)** تعال نرجع إلى البيت يا كريم.
كريم: الصيد وفير هذه الليلة يا كريمة. فكيف نرجع إلى البيت؟ أمسكي الشبكة.
كريمة: نحن في بستان السلطان. وقد حرّم دخوله على الناس.
كريم: السلطان في فراشه يشخر.
كريمة: وإن رآنا أحد جنوده وجرّنا إلى حضرته؟
كريم: لا تخافي. فالسلطان يخشاني.
(يهم الوزير بالوقوف. لكن السلطان يوقفه)
كريمة: السلطان يخشاك؟
كريم: ويترضّاني.
كريمة: ويترضّاك؟
كريم: نعم.
كريمة: ولماذا يخشاك ويترضّاك؟
كريم: لأننا درسنا معاً في الكُتّاب. وكنت أعلّمه الفقه واللغة والحساب.
كريمة: وإذا جاءك الوزير مراد؟
كريم: **(يضحك ساخراً)** أحمله هكذا.. **(كأنه يحمل شيئاً تافهاً)** وأرميه في النهر.

كريمة: ترميه في النهر؟

كريم: نعم. فهو أمامي أضعف من زرزور وأخفُّ من عصفور. سأرمي الشبكة حتى أصيد أكبر سمكة. تعالي.

(السلطان يتنحنح. يتوقفان)

كريم: ما هذا؟

كريمة: قد يكون واحداً من أعوان السلطان، أو من جنوده الذين يحرسون البستان.

(السلطان يتنحنح ثانية)

كريم: أتسمعين النحنحة؟

(مراد يكح)

كريمة: وأسمع الكحكحة.

كريم: **(خائفاً)** تعالي نذهب إلى البيت. الأرض مسكونة. والدنيا غير مأمونة. انتبهي إلى الثغرة التي دخلنا منها حتى لا نتوه في البستان ونقع في أيدي الحراس.

(يهمان بالخروج. يبرز السلطان ومراد)

السلطان: كريم.

(كريم وكريمة يركعان أمام السلطان)

كريم: اعذرنا يا مولانا السلطان إذا دخلنا بستانك وصدنا السمك في نهرك. فقد كنا تائهين ودخلنا البستان نائمين.

السلطان: ولماذا الاعتذار؟ أليس عليَّ أن أخشاك وأترضاك؟

كريم: الطيور قالت هذا الكلام وليس أنا.

السلطان: وقد درسنا معاً في الكتاب، وعلّمتني الفقة واللغة والحساب.

كريم: زوجتي كريمة قالت هذا الكلام.

كريمة: أنا قلت هذا الكلام؟

كريم: نعم. اعترفي بذنبك أمام السلطان.

كريمة: أنا قلت هذا يا لئيم؟

كريم: لأن لسانك فلتان.

كريمة: أنا لساني فلتان؟

(يتضاربان)

السلطان: كفى. انهض.

كريم: **(وهو ينهض)** انهضي.

السلطان: هل كان الصيد وفيراً هذه الليلة؟

كريم: كانت ليلة مشؤومة. كان الصيد أحذية بالية وأغصاناً طافية.

السلطان: أرني.

كريم: لا توسّخ يديك يا مولاي.

السلطان: هات.

كريم: تفضل.

(السلطان يأخذ السلة ويُخرج منها السمك)

السلطان: هذا السمك أحذيةٌ بالية وأغصانٌ طافية؟

كريم: سبحان المغيِّر الذي لا يتغيَّر. تصور يا مولاي. الأحذية والأغصان انقلبت إلى سمك. خذها يا مولاي. هديةٌ مني إليك وإلى سيدي الوزير.

السلطان: اخلع ثيابك.

كريم: نعم؟

السلطان: اخلع ثيابك. ألا تفهم الأمر؟

كريم: أفهم.

(كريم يخلع ثيابه)

السلطان: (إلى الوزير) اخلع ثيابك.

مراد: نعم؟

السلطان: اخلع ثيابك. ألا تفهم الأمر؟

كريم: كلنا نخلع ثيابنا يا سيدي الوزير. اخلع.

السلطان: **(إلى كريمة)** وأنت اخلعي.

كريمة: نعم؟

مراد: كلنا نخلع ثيابنا يا كريمة. اخلعي.

السلطان: وأنا أخلع.

الثلاثة: نعم؟

السلطان: كلنا نخلع.

كريم: إذن اخلع.

كريم يضع أمام كريمة ثوب السلطان لكي يحميها عن العيون. السلطان يعطي ثياب الوزير لكريمة)

السلطان: البسي.

مراد: مولاي.

السلطان: كلنا نلبس. **(يعطي ثياب كريمة للوزير)** البس.

مراد: مولاي.

كريم: البس.

(السلطان يعطي ثيابه لكريم)

السلطان: البس.

كريم: مولاي.

السلطان: كلنا نلبس.

(كريم يلبس ثياب السلطان. والسلطان يلبس ثياب كريم)

كريم: **(إلى كريمة)** انظري. أنا جميل في ثياب السلطان.

كريمة: وأنا أجمل في ثياب الوزير.

كريم: (**إلى كريمة**) أنا السلطان. ويجب أن تعرف حدودك يا وزير. فلا تقتربْ مني ولا تكلمني.

كريمة: كما تريد. لكن تحمّلْ نتائج عملك. إذا قلت لي: تعالي يا كريمة ونامي قربي فلن أقترب منك ولن أكلمك.

كريم: لن يهمني ذلك بعد الآن. فعندي الجواري الجميلات والراقصات الفاتنات.

كريمة: تحب الجواري والراقصات وتتركني يا أسوأ سلطان؟ سأقلب القصر على رأسك.

مراد: (**وهو يفصل بينهما**) يجب ألا يختلف السلطان ووزيره.

السلطان: انصرفْ أنت وزوجتك.

كريمة: (**إلى كريم**) سأريك في البيت يا سلطان الجواري.

السلطان: لن تمسي شعرة في رأسي.

(**كريم وكريمة يخرجان**)

مراد: أهذه هي الحيلة يا مولاي؟

السلطان: نعود إلى طفولتنا قليلاً يا مراد.

مراد: تلبس أنت الثياب القذرة، وأنا أصير امرأة، لكي نعود إلى طفولتنا؟

السلطان: سنجني ثمن ذلك يا مراد.

مراد: ماذا نجني؟

السلطان: ستغني الفتاة للصياد لا للسلطان.

مراد: وهل الغناء للصياد أحلى؟

السلطان: طبعاً.

مراد: وكيف يكون أحلى؟

السلطان: سيكون الغناء من القلب لا من اللسان. اتبعني.

(**يمشيان قليلاً**)

مراد: لا أعرف كيف أمشي في ثياب النساء.

(**السلطان يتأمل مراد وهو يمشي**)

السلطان: تليق بك ثياب النساء يا مراد.

مراد: مولاي.

السلطان: (**وهو يدغدغ مراد**) إذا خطبك مني شابٌ يعجبني فسوف أزوِّجك له.

مراد: وتُزوِّجني أيضاً؟

السلطان: سوف أجهِّز لك ثياب عرسك. لا تخف.

مراد: مولاي.

السلطان: وأراقب ليلة الدخلة بنفسي.

مراد: أوصلتني إلى ليلة الدخلة؟

السلطان: ليلة الدخلة تليق بك. ما شاء اللـه أحلى من القمر.

مراد: ليتنا نعود إلى الدغدغة. على الأقل ليس فيها ليلة الدخلة وما يتبع ليلة الدخلة.

السلطان: تعال.
(يخرجان)

إظلام

المشهد الخامس

(قاعة السرور)
(إبراهيم ونور الدين وأنيس الجليس جالسون. أنيس الجليس تعزف)
صوت قرع الباب)

إبراهيم: من هذا؟
(يأتي صوت السلطان)

ص السلطان: أنا الصياد كريم. ومعي زوجتي كريمة.
إبراهيم: مجنون أنت يا صياد؟ تدخل بستان السلطان الذي حرّم دخوله على أي إنسان؟
نور الدين: **(باندهاش)** بستان السلطان؟
إبراهيم: **(إلى نور الدين)** لا تهتم بهذا. **(إلى السلطان)** انصرف يا صياد وإلا علّقتك على الشجرة من كاحلك.
ص السلطان: علمت أن عندك بعض الضيوف. فأحضرت إليهم بعض السمك إكراماً لك ولهم.
إبراهيم: أنت لا تفهم الكلام يا غبي؟
ص السلطان: سألتك برأس السلطان ومحبة السلطان أن تفتح لي الباب.
إبراهيم: غلبتني يا صياد. غلبتني.
(إبراهيم يفتح الباب. يقف السلطان والوزير عند الباب)

السلطان: نظفنا السمك وملّحناه.
مراد: وبهّرناه وشويناه.
إبراهيم: ماذا تريدان مقابل السمك؟
السلطان: أن تُسمعنا هذه الفتاة غناءها بعد أن نسمع عزفها.
إبراهيم: **(بغضب)** ماذا؟
أنيس الجليس: لك ذلك يا كريم.
إبراهيم: هذا لا يجوز يا ابنتي.
السلطان: وسوف نحضر لكم سمكاً مشوياً كل يوم.
مراد: ونسمع العزف والغناء.
نور الدين: لك ذلك يا كريمة.
إبراهيم: **(إلى نور الدين)** هذا ممنوع يا ولدي.
نور الدين: نرجوك أن تسمح لهما بالدخول والسماع.
أنيس لأنه لا يحلو العزف والغناء إلا مع الجمع الكثير.

الجليس:

إبراهيم: طيب. **(إلى السلطان والوزير)** تجلسان وتسمعان وتنصرفان. ادخلا.

مراد: شكراً يا شيخ إبراهيم.

(السلطان والوزير يدخلان)

السلطان: أليست هذه القاعةُ قاعة السرور التي حرَّم السلطانُ دخولَ أحد إليها؟

إبراهيم: وما شأنك أنت؟

مراد: نخاف عليك يا شيخ إبراهيم.

السلطان: فعندك فتاةٌ مثل القمر.

مراد: وشابٌّ يفتن البصر.

إبراهيم: لا تغازلي ضيفي يا كريمة. وأنت يا كريم. لا تحملق بضيفتي.

السلطان: ألا تخاف من السلطان ووزيره؟

إبراهيم: إذا أسمعتني أنيسُ الجليس وأطربتني، فلن أهتم بالسلطان ووزير السلطان.

السلطان: لا تهتم بالسلطان؟

إبراهيم: نعم. لا أهتم. فالسلطان يخافني.

السلطان: السلطان يخافك؟

إبراهيم: ووزيره يرهبني.

مراد: وزيره يرهبك؟

إبراهيم: بنظرة واحدة أجعل السلطان والوزير يرتعدان أمامي.

السلطان: قد ينفيك السلطان إلى مدينة بعيدة.

مراد: أو يقطع رأسك.

السلطان: ليفعل بي ما يشاء. المهم أن أسمع الغناء.

نور الدين: صرنا نخاف عليك يا شيخ إبراهيم.

أنيس الجليس: فالقاعة ليست قاعتك. والبستان ليس بستانك.

نور الدين: وقد يعاقبك السلطان.

إبراهيم: إذا حضر السلطان بنفسه إلى هنا ورآنا، فسوف أتحداه وأطلب منه أن يتركنا وحدنا.

سأقول له: "انصرف يا هذا. القاعة قاعتي والضيوف ضيوفي" هيا يا ابنتي. أسمعيني وأطربيني.

أنيس الجليس: أخاف من السلطان.

إبراهيم: لا تخافي.

السلطان: أسألكِ بالسلطان ومحبة السلطان أن تسمعينا الغناء.

(أنيس الجليس تبدأ العزف والغناء)

أنيس **(تغني)**

الجليس:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا
وناب عن طيبِ لُقيانا تجافينا
بِنْتُمْ وبِنّا فما ابتلّت جوانحنا
شوقاً إليكم ولا جَفّت مآقينا

إبراهيم: **(وهو في أشد الطرب)** ما شاء اللـه ما شاء اللـه. عزفٌ ماهر وغناء ساحر. لن أسأل عن غضب السلطان أو عقوبة السلطان.

مراد: تمهل يا شيخ إبراهيم.

السلطان: دعيه يتكلم بما يريد يا كريمة.

إبراهيم: لكني أشتهي للسلطان أن يسمع هذا الغناء.

أنيس الجليس: لماذا؟

إبراهيم: لأن سلطاننا ذكي أريب.

السلطان: **(إلى مراد)** اسمع ما يقوله عن السلطان.

إبراهيم: تفتنه الكلمة الحلوة والنغمة الساحرة.

السلطان: اسمع.

مراد: ووزيره؟

إبراهيم: يتذوق الغناء أكثر من السلطان.

مراد: **(إلى السلطان)** اسمع.

إبراهيم: لكنه يتسامح أحياناً. **(يقلد الوزير)** "انتبه يا شيخ إبراهيم. مولانا يكره أن يدخل هذه القاعة أحدٌ غيرُه لأنها جزء من قصره ومكانٌ لخلوته".

السلطان: **(إلى مراد)** الوزير يتسامح. هل سمعتَ؟

إبراهيم: **(إلى السلطان)** سمعتَ الغناء أنتَ وزوجتك. فانصرف بالحسنى وإلا.. **(يرفع عصاه عليهما)**

السلطان: أتسمح لي يا شيخ إبراهيم أن أسمع قصة هذا الشاب وهذه الفتاة؟

إبراهيم: وما شأنك أنت بقصص العاشقين يا كريم؟

السلطان: قد أنفعهما برأي أو أساعدهما بقول.

إبراهيم: لن ينفعهما إلا السلطان.

السلطان: **(إلى نور الدين)** أقسمتُ عليك بمحبة السلطان أن تخبرني بقصتك.

أنيس الجليس: قصتنا حزينة تقتل السرور والمرح.

نور الدين: أنا أنتظر يوماً أقابل فيه السلطان حتى أخبره بقصتي.

السلطان: وهل تعرف السلطان؟

نور الدين: أبي كان صديقاً لوالده.
السلطان: ومن هو والدك؟
نور الدين: الفضل بن مروان.
السلطان: نديم حاكم أنطاكية؟
نور الدين: أتعرفه يا سيد كريم؟
السلطان: سمعت عنه الكثير. هيا. حدثني عن قصتك.
(موسيقى)
(نور الدين وزوجته يتحدثان)
السلطان: قصة أليمة. ولو كُتِبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرةً لمن اعتبر. هل تعرف ما حلّ بوالدك بعد خروجكما من أنطاكية؟
نور الدين: آه يا كريم. آه. خرجنا من أنطاكية منذ شهر أو أكثر. ولا أعرف إن كان حراً طليقاً أو سجيناً في سجون المعين بن ساوي أو..
السلطان: اطمئن يا نور الدين. سأعيدك إلى بلدك ومكانتك.
نور الدين: كيف؟
السلطان: أنا وحاكم أنطاكية صديقان من قديم الزمان. اسأل زوجتي كريمة.
مراد: مضبوط.
إبراهيم: من أين لكما هذه الصداقة يا صياد؟
السلطان: درسنا معاً في الكتاب. وكنت أعلمه الفقه واللغة الحساب.
إبراهيم: أكنتَ معه في الكتاب؟
مراد: مضبوط.
إبراهيم: وكنتَ تعلمه الفقه واللغة الحساب؟
مراد: مضبوط.
إبراهيم: ربما نسيك أو تناساك.
السلطان: ما نسيني.
مراد: مضبوط.
السلطان: وما طلبتُ منه شيئاً إلا أطاعني.
مراد: مضبوط.
إبراهيم: حاكم أنطاكية يطيعك؟
مراد: مضبوط.
إبراهيم: فلقتني أنت وزوجتك يا صياد. حاكم أنطاكية يطيعك. وزوجتك مضبوط مضبوط.
مراد: مضبوط.
إبراهيم: اخرج من هنا أنت وهذه المضبوط قبل أن أكسر عليك هذه العصا مضبوط.
نور الدين: انتظر على هذا الصياد يا شيخ إبراهيم.
إبراهيم: ألا تراه؟ يتحدث عن نفسه كأنه السلطان الذي يأمر فيطيعه الناس. **(إلى**

السلطان) انقلع.

(يهم السلطان ومراد بالخروج)

أنيس الجليس: **(إلى الشيخ إبراهيم)** أقسمتُ عليك بمحبة السلطان أن تتركهما وأن نسمع كلامهما.

إبراهيم: اجلس يا صياد وتكلم. واحذر من التباهي أمامي وإلا.. **(يرفع عليه العصا مرة ثانية)**

السلطان: حاضر. اجلسي يا كريمة.

(السلطان ومراد يجلسان)

نور الدين: كيف تنفعني عند حاكم أنطاكية يا كريم؟

السلطان: أعطيك إليه كتاباً مختوماً. فإذا قرأه أكرمك وعظّمك.

مراد: مضبوط.

إبراهيم: وإن قرأ كتابك المختوم، فمزّق لحمه وكسّر عظمه مضبوط؟

السلطان: لن يمسَّ شعرةً من رأسه.

إبراهيم: لا تصدِّقا هذا الصياد الأبله. أنا سوف أجمعكما بالسلطان.

السلطان: صدِّقاني ولن تندما أبداً.

إبراهيم: أتنوي أن ترميهما في التهلكة؟

السلطان: بل أحميهما من الشقاء والعذاب.

(نور الدين وأنيس الجليس ينظران إلى بعضهما كأنهما يتشاوران)

أنيس الجليس: أنا صدقت هذا الرجل.

نور الدين: وأنا صدقته.

السلطان: تعالي معي يا كريمة.

(السلطان ومراد يخرجان من القاعة)

إبراهيم: وعداك بكتاب مختوم وهربا.

نور الدين: سيعود يا شيخ إبراهيم. ولعل الله يجعل الفرج على يديه.

إبراهيم: هل صدقتما هذا الصياد الغبي؟

أنيس الجليس: نحن نصدقه يا شيخ إبراهيم. فإن ملامحه نبيلة وقورة.

نور الدين: وكلامُه يدخل إلى القلب دون استئذان.

(السلطان ومراد يعودان. السلطان يعطي نور الدين كتاباً مختوماً)

السلطان: خذ هذا الكتاب إلى منصور الزيني حاكم أنطاكية وعجِّل بالسفر.

نور الدين: الآن نسافر.

السلطان: الآن نسمع الغناء ثم تسافر. هل عندك زوادةٌ للطريق يا شيخ إبراهيم؟

إبراهيم: عندي.

أنيس شكراً أيها الصياد الكريم. **(تتناول العود وتغني)**

الجليس: لئن غِبتُمُ عني فإن محلّكم
لفي مهجتـي بين الجوانح والحشا
وأرجو من الرحمن جَمْعاً لشملنا
وذلك فضـلُ اللـه يأتيه من يشا

(الجميع يصفقون. إبراهيم أشدهم طرباً)

إبراهيم: هكذا الغناء وإلا فلا.

السلطان: الآن تسافر يا نور الدين أنت وزوجتك.

نور الدين: شكراً لك أيها الصياد الكريم.

السلطان: اعتنِ بزوجتك يا نور الدين.

إبراهيم: وإياك أن تخبر أحداً بدخولك إلى هنا يا نور الدين. إذا علم السلطان أنك دخلت بستان النـزهة وقاعة السرور فسوف يعلقني من كاحلي.

أنيس الجليس: سرك محفوظ يا شيخ إبراهيم.

إبراهيم: خذا من الطعام ما تشاءان وسافرا بعون اللـه.

(نور الدين وأنيس الجليس يأخذان طعاماً)

أنيس الجليس: شكراً لك يا شيخ إبراهيم.

(يخرجان)

إبراهيم: والآن يا كريم. سمعتَ الغناء ولعبتَ بعقل هذين الزوجين. فانقلع أنت وزوجتك. وإياك أن تخبر أحداً أنك دخلت قاعة السرور التي حرَّم السلطانُ دخولها على الناس.

السلطان: تعالي يا كريمة.

(يهمان بالخروج. تدخل كريمة وهي تجر وراءها زوجها كريم)

كريم: **(إلى كريمة)** سأشتكي عليك للسلطان.

كريمة: وأنا أشتكي عليك للسلطان ولوزيره مراد أيضاً.

كريم: **(يتوجه إلى السلطان)** الصيد في ثياب السلطان يُتعبني. وزوجتي في ثياب الوزير لا تساعدني.

إبراهيم: **(مندهشاً)** ما هذا؟

كريمة: **(إلى السلطان)** أرأيتَ وزيراً يساعد على صيد السمك يا مولاي؟

مراد: انكشفت الحيلة.

كريم: إذا كان السلطان يصيد السمك، فعلى وزيره أن يساعده ويصيد معه.

كريمة: فشرت.

كريم: وعليه أن يُفسح أمامه الطريق، وأن ينحني له في الذهاب والإياب. **(إلى**

السلطان) لا تسمع كلام هذا الوزير **(مشيراً إلى زوجته)** يا مولاي وأجبره على طاعتي.
(إلى كريمة) هيا امشي أمامي وأفسحي لي الطريق. **(إلى السلطان)** سنعود إلى صيد السمك يا مولاي.

كريمة: إذا أجبرتني على الصيد والانحناء وإفساح الطريق استقلت من الوزارة.

كريم: إذا استقلتِ من الوزارة قتلتك أولاً ثم سجنتك ثانياً.

كريمة: يعني تريد أن تتسلطن علي؟ أنت معزول عن السلطنة.

كريم: السلطان لا يُعزل يا مجنونة. تعالي نسأل السلطان.

(إبراهيم مبهوت مندهش. كريم وكريمة يتوجهان إلى السلطان)

كريم: هل يُعزل السلطان يا مولاي السلطان؟

(السلطان والوزير يكشفان عن نفسيهما. إبراهيم ينحني أمام السلطان)

إبراهيم: اعذرني عما قلته في حقك يا مولاي.

السلطان: لماذا تطلب العذر وأنت تتحداني **(يقلد الشيخ إبراهيم)** "انصرف يا هذا. فالقاعة قاعتي والضيوف ضيوفي".

إبراهيم: زلة لسان يا مولاي. قطع اللـه لساني. زلة لسان.

مراد: وأنا أتسامح أحياناً. **(يقلد إبراهيم)** "انتبه يا شيخ إبراهيم. مولانا يكره أن يدخل هذه القاعة أحد غيره لأنها جزءٌ من قصره ومكانٌ لخلوته".

إبراهيم: قلت هذا الكلام وأنا نائم يا سيدي الوزير. وليس على النائم حرج.

السلطان: يجب أن تنال العقاب.

إبراهيم: أستحقه يا مولاي.

السلطان: اختر بنفسك شجرة عالية حتى..

إبراهيم: **(يقاطعه ويتمم العبارة)** حتى تعلقني من كاحلي. أستحق يا مولاي. لكن الأفضل أن تسامحني.

السلطان: خالفت أمري وتطلب المسامحة؟

إبراهيم: يرقُّ القلب للفتاة الحسناء وزوجها البريء.

السلطان: لن أسامحك إلا إذا أعطيتني رأيك في السمك الذي صنعته أنا والوزير.

إبراهيم: أقول الصدق يا مولاي؟

السلطان: نعم.

إبراهيم: كثيرُ الملح قليلُ البهار.

السلطان: **(إلى الوزير)** أنت الذي ملّحت السمك وبهّرته. تحب البهار القليل منذ أن كنتَ طفلاً صغيراً.

مراد: **(إلى السلطان)** وأنت تحب الملح والبهار الكثير منذ أن كنت طفلاً صغيراً.

إبراهيم: ويحتاج إلى وقت أكثر على النار.

إبراهيم: لا تختلفا يا مولاي. سوف أعلّمكما تمليحَ السمك وكيف يُشوى على النار.

السلطان: لن أسمح لك بتعليمنا تمليحَ السمك وشواءه إلا بعد أن تُسمعنا الغناء.

إبراهيم: أخاف منك يا مولاي.
السلطان: اعتبرْ أنني الصياد كريم وأن مراد زوجتي كريمة وغنِّ لنا. اجلس يا كريم أنت وزوجتك.
سوف نسمع غناء الشيخ إبراهيم جميعاً. فالغناء لا يحلو إلا بالجمع الكثير.
إبراهيم: **(إلى السلطان)** وإن هفّت نفسي على مغازلة زوجتك يا مولاي؟
السلطان: أسمح لك.
مراد: مولاي.
إبراهيم: المغنون لا يُطربون في الغناء إلا مع الخضرة والماء والشكل الحسن.
السلطان: غازله كما تريد.
إبراهيم: **(إلى مراد)** ما أجمل هذه العيون وما أرقَّ هذه الخدود.
مراد: تأدب يا شيخ إبراهيم.
كريم: أنا السلطان آمرك بالغناء يا شيخ إبراهيم.
كريمة: وإياك أن تغازل زوجة الصياد.
إبراهيم: حاضر. حاضر.
(إبراهيم يأخذ العود ويعزف)
إبراهيم: **(يغني)**

لا تعذليه فإنّ العذلَ يولِعُهُ
قد قلتِ حقاً ولكن ليس يسمعهُ
فاستعملي الرفقَ في تأنيبه بدلاً
من عنفه فهو مُضنى القلب موجَعهُ

(الجميع مسرورون)
إبراهيم: أنا خائف على نور الدين وزوجته أنيس الجليس يا مولاي.
مراد: وأنا كذلك يا مولاي.
السلطان: من أي شيء تخافان؟
إبراهيم: من حاكم أنطاكية فهو فظ غليظ. ومساعده المعين بن ساوي بطّاش لا يرحم.
السلطان: ماذا تقترحون علي؟
مراد: أن نلحق بهما.
السلطان: نلحق بهما؟
مراد: نتفقد أحوال الزوجين، ونتفقّد ولاية أنطاكية. **(يتكلم مع السلطان بحزم)** آن لك أن تزور أهم ولاياتك، وآن لي أن أعرف ما صنع حاكم أنطاكية ومساعده المعين بن ساوي بأوامري.
السلطان: أترى أن نسافر إلى أنطاكية يا مراد؟
مراد: وكلما عجلنا بالسفر كان أحسن.

السلطان: غداً صباحاً نسافر.
كريم: وأنا وزوجتي معكما.
مراد: لماذا؟
كريمة: لأننا نلبس ثياب السلطان والوزير.
مراد: **(إلى كريم وكريمة)** اخلعا ثياب السلطان والوزير.
كريمة: هذه الثياب تليق بنا. انظر يا سيدي.
كريم: **(وهو يختال في ثيابه)** تعال يا وزير.
كريمة: لا تتسلطن عليَّ يا كريم.
كريم: أنا السلطان وعليك أن تطيعني يا وزير.
(الجميع يضحكون)

إظلام

المشهد السادس

(الحاكم يمشي غاضباً)
(يدخل المعين)
قصر الحاكم منصور الزيني

الحاكم: ألم تعثر على زوجتي وعلى خاطفها نور الدين؟
المعين: قلبت أنطاكية رأساً على عقب. دخلتها بيتاً بيتاً. ولم أعثر لهما على أثر.
الحاكم: **(بحدة)** أنت المعين بن ساوي الذي يدرك الطيرَ إذا طار ويعرف النمل إذا سار، ولم تعثر على شخصين بعد أكثر من شهرين؟
المعين: كأنهما ملح ذاب.
الحاكم: والخادمة العجوز؟ ألم تعترف بمكان الفتاة وخاطفها؟
المعين: مازال تقول: لا أعرف شيئاً.
الحاكم: **(بحدة)** ألم تستطع إجبارها على الكلام وأنت من يجعل الحجر ينطق؟
المعين: **(بحدة ساخرة)** لعلك تستطيع أنت ما عجزت أنا عنه.
الحاكم: أحضرها إلى هنا وسوف ترى.
المعين: أحضرتها.
الحاكم: إذن أدخلها وعجِّلْ.
(المعين يصفق بيديه. جنديان يدخلان بتلبيس المنهكة من شدة التعذيب)
الحاكم: إلى أين هرب نور الدين والفتاة؟
تلبيس: لا أعرف.
الحاكم: يبدو أنك لا تحرصين على حياتك يا عجوز.
تلبيس: لم يبق من عمري ما أحرص عليه.
الحاكم: ستعترفين غصباً عنك يا عجوز. **(إلى المعين)** اضربها ولا ترحمها يا معين. وإذا لم تعترف فاقتلها.

(المعين يقبض عليها ليضربها. في باب القاعة يقف نور الدين وأنيس الجليس)

نور الدين: اترك مربيتي يا معين بن ساوي.

(من شدة المفاجأة يتوقف عن الإمساك بتلبيس التي تركض نحو نور الدين وتعانقه. تقع على الأرض من شدة ضعفها. نور الدين يسندها)

المعين: أخيراً ظهرتَ يا نور الدين. **(ينادي)** يا جنود.

نور الدين: تمهَّلْ يا بن ساوي. وأنت يا سيدي الحاكم. اقرأ هذه الرسالة قبل أن تأمر بشيء.

(نور الدين يقدم الرسالة إلى الحاكم الذي يقرؤها بدهشة. يقترب من المعين)

الحاكم: اسمعْ ما يأمرنا به السلطان. (يقرأ) "ساعة وصول كتابنا إليك، تخلع نفسك عن الحاكمية، ويتولى نور الدين بن الفضل مكانك. وعلى الحاكم الجديد أن يعاقب المعين بن ساوي لأنه أساء إلى رعيتنا وظلم الناس باسمنا".

(يلتفت إلى المعين) أترى يا معين؟ هذا ما كنتَ أخشاه.

المعين: هل تسمح أن أرى هذه الرسالة؟

(الحاكم يسلمه الرسالة. فيمزقها المعين)

الحاكم: أتمزق رسالة السلطان؟

المعين: هذا الرجل كذاب. لم يجتمع بالسلطان.

الحاكم: وهذه الرسالة؟

المعين: حكِّمْ عقلك يا سيدي. هل يرسل السلطان أمراً بعزل حاكم وتنصيب حاكم من غير حاجب أو رسول؟ ومع من؟ مع خطّافِ النساء الهاربِ من وجه العدالة؟

الحاكم: رأيتُ عليها ختَمَ السلطان.

المعين: قلّده بإتقان. فهل تعزل نفسك بكتاب مزوَّر؟

الحاكم: وما العمل؟

المعين: اقتلْ هذا الرجل ومربيته وتخلّصْ منهما، وأرْجِعْ إليك زوجتك.

الحاكم: فإن كان الكتاب صادقاً؟

المعين: إذن اقبض عليهم وأودعهم السجن وانتظر.

الحاكم: إذا جاء رسول من السلطان ووجدهم في السجن فلن يشفع لي عنده شيء.

المعين: اسجنهم هنا حتى صباح الغد. فإذا وصلك من السلطان ما يؤكد عزلك،عزلت نفسك. وإذا لم يرسل السلطان شيئاً فقد ثبت كذب هذا الرجل. تقتله وتسترد زوجتك. وتقتل هذه العجوز فلا يبقى شاهدٌ على ما فعلت.

الحاكم: هذا هو الرأي. **(ينادي)** يا جنود.

(يدخل ثلاثة جنود)

الحاكم: قيدوهم.

(الجنود يقيدون الثلاثة)

المعين:	**(إلى نور الدين)** سنلتقي في الصباح. وعندها..
الحاكم:	تعال.
	(الحاكم يجر المعين ويخرج معه)
نور الدين:	ما أخبار والدي يا تلبيس؟
تلبيس:	**(تبكي)**
نور الدين:	تكلمي يا مربيتي.
تلبيس:	قتله المعين بن ساوي.
نور الدين:	**(يصرخ)** آه.
تلبيس:	تَصبَّرْ يا ولدي.
	(لحظة صمت. نور الدين يتماسك)
نور الدين:	هل صرتِ تكرهين الزواج مني يا أنيس الجليس؟
أنيس الجليس:	على العكس. صرت أحبك أكثر. ألم أقل لك إني سأصبر معك على حلو الدهر ومُرِّه؟
نور الدين:	وأنت يا مربيتي العجوز؟
تلبيس:	أنت تعذبني يا سيدي.
نور الدين:	أنا أعذبك يا تلبيس؟
تلبيس:	كنت أقول لنفسي في غيابك: سيأتي أخي الصغير نور الدين ويقول لي: سوف أزوجك يا أختي الصغيرة. لكنك تقول: العجوز تلبيس.
نور الدين:	**(بحزن)** آه يا مربيتي.
تلبيس:	لماذا لا تقول لي: سأزوجك يا تلبيس عندما تحج القبقاب وترجع بلا سيقان؟
	(نور الدين وأنيس الجليس لا يضحكان)
تلبيس:	لماذا لا تضحكين يا بنتي؟ وأنت يا ولدي. لماذا لا تضحك كما كنت تفعل؟
نور الدين:	كيف أضحك وأنا حزين لأني آذيتك وآذيت زوجتي الغالية؟
أنيس الجليس:	لم تؤذني يا نور الدين. إنما وقع علينا ما هو مقدَّر لنا.
تلبيس:	اسمع ما تقوله زوجتك يا ولدي وتوكل على اللـه. فما بعد الضيق إلا الفرج.
نور الدين:	أتمنى لو أقتل ذلك الصياد اللئيم. خدعني وأرسلني إلى هذا البلاء وهو يقول إنه صديق الحاكم.
أنيس الجليس:	لا تعتب على الصياد يا نور الدين. فما أراد إلا فعل الخير لك.
نور الدين:	أتسامحين الصياد اللئيم على ما صرنا إليه؟
أنيس الجليس:	وأدعو له بالخير. فالأصل في أعمال الإنسان نواياه. وما نوى لنا إلا الخير.
تلبيس:	نم يا ولدي واسترح.
نور الدين:	من غيظي لا أستطيع النوم.

أنيس الجليس: حاول أن تنام وأنت تهمس لنفسك: قل لن يصيبنا إلا ما كتب اللـه لنا.

تلبيس: ما أطيب ما ربِّيت عليه يا ابنتي.

أنيس الجليس: أول ما رباني عليه العلماء أن الصبر وقت الشدة مصدرُ قوة الإنسان. فاصبر يا نور الدين حتى أعرف أني تزوجت رجلاً لا كالرجال. والنوم يصفّي الذهن ويعين الإنسان على حسن التصرف.

تلبيس: وأنت يا ابنتي. نامي واستريحي.

(إظلام خفيف)

تعود الإضاءة)

(الحاكم والمعين واقفان)

المعين: طلع النهار ولم يصل أحدٌ من قِبَل السلطان. فبماذا تأمر؟

الحاكم: افعل بهذا الرجل ما تشاء.

(المعين يقترب من نور الدين وهو يستل سيفه. السلطان في باب القاعة)

السلطان: توقف.

(يدخل السلطان ومعه مراد وإبراهيم وكريم وكريمة الذين يفكون قيود المأسورين.

(الحاكم والمعين يركعان أمام السلطان)

الحاكم: مولانا السلطان.

نور الدين: **(بدهشة كبيرة)** السلطان؟

كريم: أنا الصياد كريم وليس هو. **(يشير إلى السلطان)**

السلطان: **(إلى الحاكم بغضب وقسوة)** وصلتك رسالتي. فخالفتَ تعليماتي وعصيت أوامري. وفوق هذا تأمر بقتل نفس من غير حق.

نور الدين: **(إلى السلطان)** المعين بن ساوي قتل والدي وهو صديق والدك.

السلطان: ستلقيان مني أشد عقاب. يا نور الدين أنت حاكم أنطاكية. فاحكم على هذين الرجلين بما يناسب ما اقترفاه من ذنوب.

المعين: قتلنا الفضل بن مروان لأنه كان يتآمر لقتلك وإخراج الناس عن طاعتك.

السلطان: **(باستغراب)** الفضل بن مروان يتآمر لقتلي والخروج عن طاعتي؟

نور الدين: المعين بن ساوي يكذب يا مولاي.

السلطان: انتظر يا نور الدين. **(إلى المعين)** أين الدليل على ما تقول؟

(المعين يصفق. يدخل جنديان يحملان صندوقاً كبيراً)

المعين: افتح هذا الصندوق يا مولاي.

(السلطان يفتح الصندوق. يُخرج منه أكياس المال)

السلطان: ما هذا؟

المعين: الدليلُ على طاعتك وتنفيذ أوامرك.

السلطان: **(بقوة وحزم)** وهل المال دليل الطاعة؟

المعين: ألم ترسل إليَّ وإلى الحاكم أنك تريد خراج هذا العام والعام الذي يليه؟
السلطان: **(باستغراب)** أنا أرسلت إليك بهذا؟
مراد: أنا فعلت يا مولاي حتى أملأ خزينة السلطنة.
الحاكم: وقد جمعنا لك خراج هذا العام.
المعين: أما خراج العام التالي فيصل إليك في نصيبين بعد أيام قليلة ومعه ضعفه.
الحاكم: ستمتلئ خزائنك بالمال الوفير يا مولاي.
المعين: تنفق منه ما تشاء حتى تثبِّت حكمك وتتمتع بحياتك.
الحاكم: فهل بعد المال دليلٌ على الطاعة يا مولاي؟
السلطان: **(بأشد غضب)** لا يُجمَع كلُّ هذا المال إلا بظلم الناس. **(إلى مراد)** كيف سمحت لنفسك أن يظلم هذان الرجلان رعيتنا حتى يجمعا لنا المال؟
مراد: لكي توفِّي بهذا المال ما أنفقته على قاعة السرور وبستان النزهة.
المعين: ألم يكلفا خزينة السلطنة لمدة أعوام وأعوام؟
السلطان: كيف علمت هذا؟
المعين: من يتقصّى أحوال الناس يجب أن يتقصى أحوال سلطانه يا مولاي.
السلطان: **(يزداد حزماً وقسوة)** أكنت تتجسس على السلطان يا معين؟
المعين: لأعرف ما ينقصك وما تحتاج إليه. وعليك أن تشكرني يا مولاي.
السلطان: تعترف بالتجسس عليَّ ولا تخجل، وتطلب مني أن أشكرك؟
المعين: نعم. فهكذا يجب أن يكون أعوان السلطان الذين يخدمونه بإخلاصهم ويحمونه بعيونهم.
مراد: صدق المعين يا مولاي.
السلطان: **(يزداد شراسة)** ما هذا؟ كأني لعبة بين وزيري وبين ولاة الأمر في سلطنتي.
مراد: بل أنت رأس الدولة ورمزها. ونحن حماة هذا الرأس حتى يظل شامخاً.
السلطان: وهل يشمخ الرأس بظلم الناس؟
مراد: لا تستقيم أمور الناس وسلطان الناس إلا بأمرين يا مولاي. استقرار الدولة ودفع الضرائب لها.
وهذا ما أحققه لك بالمعين بن ساوي وأمثاله من الأعوان، وبمنصور الزيني وأمثاله من حكام الولايات.
السلطان: أكنت تعرف ما يفعل هذان الرجلان يا مراد؟
مراد: نعم.
السلطان: وكنت تعرف أنهما قتلا الفضل بن مروان صديق والدي؟
مراد: نعم.
السلطان: فلماذا حرضتني على المجيء إليهما بحجة الخوف على نور الدين وزوجته منهما؟
مراد: **(بقسوة)** لكي تخرج من قصرك ولهوك، ومن قاعة السرور وبستان النزهة فهما ليسا كلّ سلطنتك، ولكي تطّلعَ على أحوال بلادك، وتعرفَ كيف تُدار

ولاياتك.

السلطان: وقد اطلعت وعرفت أن هذين الرجلين (يشير إلى الحاكم والمعين) يستحقان أقسى عقاب. خالفا أمري وقتلا نفساً بغير حق.

مراد: هؤلاء جندك وأعوانك يا مولاي. وعليك أن تطمئن إلى ما يقول ويفعل أعوانك.

السلطان: حتى إن كانوا ظالمين؟

مراد: الأعوان عادلون ومحقون في كل ما يفعلون لأنهم دعائم عرشك بالمال وذراع سلطانك بالقوة.

السلطان: كأنك تنقلب عليَّ يا مراد.

مراد: بل أنقلب إلى المعلم الذي يعلمك دروس الحكم وكيفية إدارة السلطنة. وقد آن لي أن أفعل ذلك.

السلطان: وتجرؤ على تعليمي يا مراد؟

مراد: على الوزير أن يعلم سلطانه كيف يثبّت على عرشه. هذا ما فعله والدي الوزير مع والدك السلطان. وما سيفعله ولدي حين يعلّم ولدك.

السلطان: وهل تراني جاهلاً لأصول الحكم وإدارة السلطنة؟

مراد: نعم. ألم تكن عطوفاً على الناس رحيماً بهم؟

السلطان: ما رأيت العرش إلا رحمة للناس وعطفاً عليهم.

مراد: من كان على شاكلتك فلن يطول جلوسه على عرش السلطنة. فلتتعلم أول درس يا مولاي. وهو أن تطمئن إلى أعوانك، وأن تبطش بخصومك حتى إن كانوا أهلك وأعزّ الناس إليك.

السلطان: لكن الفضل بن مروان لم يكن خصمي.

مراد: خصوم أعوانك خصومك. وأنصارهم أنصارك. وهذا هو الدرس الثاني يا مولاي.

إبراهيم: لا تصدق هذين الكاذبين يا مولاي.

مراد: **(بشراسة)** اسكت يا شيخ إبراهيم حتى لا يُطاح برأسك.

نور الدين: لا تنخدع بأقوال هؤلاء الظالمين يا مولاي. أنقذني وزوجتي يا من كنت صديق والدي.

السلطان: سأفعل يا نور الدين. سأفعل. اسمعوا أوامري ونفذوها. يُعزَل حاكم أنطاكية عن منصبه.

مراد: تمهل يا مولاي.

السلطان: ويُساق المعين بن ساوي إلى المحكمة لقتله نفساً بغير حق.

مراد: تمهل يا مولاي.

السلطان: أما أنت يا مراد..

مراد: **(يصرخ)** توقف عن هذا اللغو يا هذا.

السلطان: أتسمي أحكامي لغواً يا مراد وترفع صوتك علي وتناديني يا هذا؟

مراد: وعليك أن تتراجع عن كل أقوالك وأحكامك.

السلطان: أتأمرني بالضلال والظلم يا مراد؟
مراد: بل أحفظ لك عرشك.
المعين: كن مولانا السلطان الذي يعرف كيف يحمي عرشه بالقوة والمال.
مراد: ولكي نحمي العرش الذي تجلس أنت عليه وننعم نحن بظله، يجب عليك أحد أمرين. إما أن تطيعنا فيما نطلب. وإما..
السلطان: وإما ماذا؟

(المعين يصفق. يدخل عدة جنود يحملون السيوف. يحيط الجميع بالسلطان)

السلطان: ما هذا؟
مراد: هذا هو الحماية لك ولعرشك.
السلطان: تحميني بالتهديد يا مراد؟
مراد: إنما أحمي سلطنة ما أنت إلا رأسها. ونحن يدها وعقلها.
المعين: وما أهون أن تغير السلطنة رأسها بيدها وعقلها.
مراد: وهذا هو الدرس الثالث والأخطر بين كل الدروس.
السلطان: **(بانكسار)** أيمكن أن تقتلني يا مراد؟
مراد: لن تكون أولَ سلطان يقتله أعوانه.
المعين: ولن تكون آخر واحد.
مراد: فاعرف ما تقول وتفعل يا مولاي حتى تحفظ عرشك، وتحفظ فوق العرش رأسك.
السلطان: **(بانكسار أكبر)** أنت صديقي ورفيق طفولتي يا مراد.
مراد: لكننا اليوم حكام هذا البلد. أنت السلطان الذي يحكم. وأنا الوزير العفريت الذي يدبر الأمور أحسن تدبير.
السلطان: كأني لا أعرفكم.
إبراهيم: وكأني لا أعرفك يا مولاي.
كريمة: **(إلى زوجها)** لن أحبك في ثياب السلطان بعد اليوم.
كريم: على السلطان واجباتٌ يا كريمة. واجبات.
الحاكم: هذا هو الكلام الصحيح. على السلطان واجبات.
مراد: فقم بواجباتك يا مولاي. وإلا..

(ترتفع السيوف فوق رأس السلطان) (السلطان يطرق برأسه كأنه شارد)

السلطان: أتذكر أنك أنت من أوقعني في حفرة قاعة السرور وبستان النزهة حين أغريتني بالعمل عليهما؟
مراد: وأنا الآن أخرجك من هذه الحفرة.
السلطان: بعد أن أوثقتني إليك وجعلتني عبداً بين يديك؟
مراد: جعلتك سلطاناً عظيماً. تبني العمائر وتشيد أركان الدولة. فحافظ على سلطنتك، واحكم بين أعوانك.

(السلطان يرفع رأسه ويتكلم بحزم)

السلطان: يطلِّق نورُ الدين زوجته أنيس الجليس حتى يتزوجها حاكم أنطاكية.

المعين: **(يشير إلى نور الدين)** وهذا؟

السلطان: افعل به ما تشاء.

(المعين يهجم على نور الدين بسيفه)

أنيس الجليس: احذر.

(أنيس الجليس تهجم لتحمي زوجها فتصيبها الطعنة. إبراهيم وكريم وكريمة يمسكون بالمعين)

إبراهيم: وهذا القاتل؟

السلطان: **(بقوة وحزم)** هذا معاوني وذراعي. اتركوه.

(المعين ينفلت من أيدي الممسكين به. الجنود يعيدون السيوف إلى أغمادها. مراد والحاكم والمعين يركعون أمام السلطان. السلطان يشمخ برأسه. يسير خارج القاعة بقوة. الحاكم والمعين والوزير مراد يسيرون وراءه خاشعين. يسقط نور الدين وإبراهيم قرب جثة أنيس الجليس. يجلس قربهما كريم وكريمة)

ستار

٢٠٠٨

❑❑

ليلة الوداع

مونودراما

جوان جان

المكان غرفة مليئة بالديكورات والإكسسوارات المبعثرة ولكن بشكل منتظم أو ما يمكن تسميته الفوضى المنظمة.. امرأة تجلس على كرسي وتحدّق في الفراغ.. تحمل بيدها سبحة وتسبّح بها بشكل بطيء جداً.

المرأة : **(تنظر في الساعة الكبيرة المعلقة على الحائط التي تشير إلى الثامنة)** يجب أن أذهب الآن وأنا لم أكمل تحضير أشيائي.. لو نسيتُ شيئاً سأعود فيما بعد لأخذه **(تتحرك من مكانها)** الحمد لله أن هناك مكاناً اسمه دار المسنين يحوينا في أواخر أيامنا **(بإحساس بالتفاؤل)** كل النساء اللواتي أعرفهن وضعهن أبناؤهن في دار المسنين، إلا أنا، فأنا ذاهبة إلى هناك بإرادتي ومشيئتي **(بإحساس بالألم النفسي)** ربما كانت الحياة هناك مختلفة. ربما أصادف أناساً مختلفين وطيبين.. أخبروني أنهم مستعدون لاستقبالي منذ السابعة صباحاً وها قد أصبحت الساعة الثامنة وأنا لم أتحرك من مكاني.. المشكلة أنهم لم يقولوا لي ما الذي يتوجب عليّ أن آخذه معي **(تتجول بين أغراضها)** ربما لا يجوز أن آخذ معي إلا الأشياء الضرورية.. هم لم يقولوا شيئاً.. ولكن بالتأكيد هذا ما يجب أن أفعله **(بحيرة)** طيّب وإذا كانت كل هذه الأشياء لا لزوم لها ما الذي يجب على المرء أن يفعله؟ حقيقة الأمر أنني لن أستطيع حمل كل هذه الأشياء.. هناك أغراض موجودة هنا منذ أكثر من ستين عاماً **(مخاطبة نفسها)** بل قولي لنفسك منذ مئة وستين عاماً **(متراجعة)** ما هذا التخريف؟! مئة وستون عاماً؟!! قسماً بالله لم أكن قد خُلقتُ بعد قبل مئة وستين عاماً **(وكأنها تذكرت شيئاً)** جدتي؟ رحمك الله يا جدتي **(تتناول مرآة وتحدّق فيها)** يا الله كم أصبحتُ أشبهها.. منذ زمن بعيد لم أنظر في المرآة.. ربما منذ شهر، أو منذ سنة، أو ربما أكثر **(تترك المرآة)** كم أحسدك يا جدتي.. في أواخر أيامك كان الجميع يحيطون بك.. لم يتركك أحد **(بأسى)** كما أتركُ في أواخر أيامي.. كلهم رحلوا.. لم يبقَ أحد **(صوت مواء قطة.. تخاطب الصوت)** لا تزعلي مني.. بقيتِ أنت.. هذه القطة وفية أكثر من أناس كثيرين.. لم تنسَ لحظة شاهدتُها وهي صغيرة أمام باب المنزل وهي بردانة وجائعة (تتناول مخدة وتعاملها كالقطة) تناولتُها من أمام الباب وأدخلتُها إلى المنزل ودفّأتُها وأطعمتها.. ومنذ ذلك اليوم لم تتركني.. لكنها الآن وبعدما كبرتْ أصبحت تغيب عني عدة ليالٍ لتأتي بعدها وتتناول ما فيه نصيبها من طعام ثم تعود من

حيث أتت (**بضحكة خجولة**) بالتأكيد هي تخطط لكسب ود قط عليه القيمة (**بأسى**) مثلما خططتُ في الأيام الخوالي لكسب ود يوسف ابن جيراننا (**بإعجاب**) ابن جيران حقيقي وليس أي كلام.. اللهم صلِّ على النبي.. العيون غزلانية.. الطول عود خيزران.. الغرة تخطف نصف العقل وهي تطير باتجاه اليمين، وتخطف نصفه الثاني وهي تطير باتجاه اليسار.. الصوت (**تبحث عن صفة للصوت**) ماذا أقول؟ عندما كنتُ أسمع صوته وهو يهمس في أذني كنتُ أذوب مثلما يذوب السمن على النار.. كان ينتظرني في منتصف طريق عودتي من بيت جدّي.. كان يعرف أنني كل يوم خميس وفي تمام الواحدة ظهراً أذهب إلى بيت جدّي حاملةً أطباق الطعام.. كان غداء جدي وجدتي ليوم الخميس من صنع أمي.. كان يقف في أول الحي.. وعندما كنتُ أمر كان يصفر لي صفرة خفيفة.. كنتُ قبل ذلك لا أتقيد بموعد الواحدة ظهراً.. كنتُ أحياناً أخرج من المنزل قبل نصف ساعة من ذلك أو بعد نصف ساعة، ثم أصبح موعد خروجي دقيقاً.. لا دقيقة قبل، ولا دقيقة بعد (**يأتي من البعيد صوت أغنية لفريد الأطرش.. بنشوة**) الله عليك يا عبد الوهاب.. رحمه الله.. لم يكن يوجد أحلى من صوته.. وفي يوم من الأيام قال لي إنه يريد أن يقابلني ليقول لي شيئاً (**تضحك**) ليس عبد الوهاب بالطبع، بل يوسف (**باستغراب**) يريد أن يقابلني؟! (**بحزم**) ما هذا الكلام الفارغ؟ هذا الأمر غير وارد في قاموس عائلتنا وأخلاقنا.. قلتُ له : موافقة (**من الواضح التناقض بين موقفها النظري وموقفها العملي**) قال لي : الآن.. قلتُ له : أين؟ (**تبتسم**) كم كان عقلي صغيراً في ذلك الوقت.. ذهبتُ معه.. قال لي إنه يحبني ويريد أن يخطبني (**تنظر إلى صورة رجل تبدو عليه أمارات الصرامة.. الصورة معلقة على الجدار ولكن بشكل مهمل**) عندما خُطِبتُ لأبو سليم لم أكن أعرفه أو حتى رأيتُه من قبل.. حتى أهلي لم يكونوا يعرفونه (**باستنكار**) سمعوا عنه بأنه ابن حلال (**بسخرية**) أما ابن حلال حقيقي.. لا ينزل السوط من يده (**تعود إلى حكاية ابن الجيران**) عندما قال لي يوسف إنه يحبني ويريد زيارة أهلي كي يخطبني (**ترتعش**) وقف شعر جسدي وقفة لم أشعر بها من قبل.. الله أكبر.. أحسستُ وكأن دلواً من الماء البارد سُكِب فوق رأسي.. جمدتُ في أرضي وما عدتُ أتحرك.. ولما مسك يدي لأول مرة يا ويلتاه ماذا حل بي.. جسدي صار مثل النار.. كأن دلواً من الماء المغلي سُكِب فوق رأسي.. لم أعد أعرف كم دلواً من الماء البارد وكم دلواً من الماء المغلي سُكِب فوق رأسي.. بعد أيام من هذا الحمّام كان أهله في بيتنا يطلبون يدي من أهلي (**بحسرة**) آخ وألف آخ.. سامحك الله يا أبي.. ما الذي كنتَ ستخسره لو قلتَ له أنك موافق؟ (**تقلد أبيها**) لا يمكن أن أزوج ابنتي من شاب يشخّص في التياترو.. هؤلاء الذين يعملون في التياتروهات والكباريهات والكازينوهات قوم لا يعرفون الله (**تعود إلى شخصيتها.. تنظر باتجاه صورة زوجها**) رأينا ماذا فعل الذين يخافون الله (**تتحسس ظهرها**) آخ آخ.. لتبلى يدك بالكسر.. ربما ما تزال آثار السوط موجودة على ظهري حتى الآن (**تنظر إلى الساعة على الحائط**) يا إلهي كيف يمر الوقت بسرعة! (**تبحث بين أغراضها وتحاول لملمة بعض الصور المتناثرة**) أول شيء ينبغي ألا أنسى الصور.. ربما لا توجد وسائل للتسلية هناك.. الله أعلم (**بسخرية**) تسلية؟ منذ أن وعيتُ على هذه الدنيا والمذياع هو تسليتي الوحيدة التي لا أعرف غيرها (**يأتي من البعيد صوت عبد الحليم حافظ**) الله يا عبد الوهاب الله.. إما أن تكون الأصوات هكذا أو لا تكون (**تنظر إلى صورة زوجها**) يا إلهي كم كان يشعر بالغيرة منه (**تقلد زوجها**) الآن وفي هذه اللحظة أريد أن أعرف هل أنت زوجتي أم زوجة محمد عبد الوهاب؟ (**تعود إلى شخصيتها**) لستُ أنا الوحيدة.. كل النساء كنَّ مغرمات بمحمد عبد الوهاب.. في يوم من الأيام جاءتني هدية كانت عبارة

عن أسطوانة لعبد الوهاب **(تقصد زوجها فتنظر إلى صورته)** يا ويلي ما فعل يا ويلي.. صار يطير في الهواء من شدة الغيظ.. في البداية ظننتُ أنه غضب بسبب عبد الوهاب.. لكنني فيما بعد عرفتُ أن السبب لم يكن عبد الوهاب بل كان ابن عمي محمود رحمه الله الذي كان يعيش في مصر وأهداني الأسطوانة.. وما زاد الطين بلة أن أهالينا عندما كنا صغاراً قرأوا فاتحتنا أنا ومحمود.. لكن فيما بعد أخذ عمي رحمه الله هو أيضاً زوجته وأولاده ورحلوا إلى مصر وبقوا هناك **(تتنهد)** إيه.. دنيا.. يكون الإنسان في مكان ثم يجد نفسه فجأة وقد أصبح في مكان آخر **(يقع نظرها على آلة الخياطة الخاصة بها)** إذا تركتُ كل شيء هنا ينبغي عليّ ألا أترك آلة الخياطة هذه.. عمر كامل قضيته معها **(تقترب من آلة الخياطة وتجلس وراءها وتستعد كي تديرها لكن ارتجاف يديها يمنعها من ذلك فتترك مكانها)** الله الله يا زمن.. سقى الله الأيام الخوالي عندما كنتُ بمجرد أن أضع يدي على آلة الخياطة تبدأ بالعمل لوحدها **(تتناول قطعة ملابس.. بإعجاب)** إما أن تكون الخياطة هكذا أو لا تكون.. لا يوجد أحد في العائلة إلا وارتدى مما صنعته هاتان اليدان.. ليست العائلة فقط بل الجيران والمعارف أيضاً.. كلهم لم يكونوا ليقبلوا سوى أن يرتدوا من صنع يديّ.. كانوا يسألونني دائماً : هل أنتِ معتوهة؟ هل هناك عاقل يخيط للناس ملابسهم دون مقابل؟ قرش من هنا وقرش من هناك تجدينهم أمامك غداً عندما يتقدم بك العمر.. كنت أضحك من كلامهم.. حفظ الله لي أولادي ولا أطمع في شيء آخر من هذه الدنيا **(وكأنها تذكرت شيئاً.. بأسى)** أولادي؟ وأين هم أولادي؟ أين أصبحوا؟ كل واحد منهم أصبح في مكان **(بأسى)** أسعدهم الله و.. **(تكاد تبكي)** وما أبعدهم **(أصوات زغاريد وموسيقا ودبكة.. تزغرد بسعادة)** آه يا سليم يا قرّة عيني.. عندما جاءني وقال لي إنه معجب بابنة جيراننا سمر طار عقلي من الفرح.. سليم الصغير صار رجلاً ويريد أن يتزوج.. خذها من عيني هذه قبل هذه.. والدك؟ ولماذا لا يوافق؟ سيوافق.. هل سيفرح بابنه البكر كل يوم؟ **(بإعجاب)** يا لها من سمر.. حماها الله.. ما هذا الطول؟ وهذه العيون؟ وهذا الشعر؟ وهذه الشفاه؟ وهذه البشرة البيضاء؟ حفظك الله لأهلك **(مبتسمة)** ولسليم.. قلبي كان مع سليم في ليلة الزفاف.. قلقتُ عليه.. **(بخجل)** كيف يريد أن...؟ **(تضحك ضحكة خفيفة)** صحيح أن عمره اثنان وعشرون عاماً لكنه مازال ولداً.. يقولون دائماً أن آخر العنقود يحظى بالدلال.. عندنا كان الأمر معكوساً، إذ إن أول العنقود كان هو المدلل.. لو طلب عينيّ لأعطيتهما له **(مستنكرة)** أبالغ في تدليله؟! **(باستياء)** أبالغ أو لا أبالغ.. لعن الله الناس الذين يتدخلون في شؤون لا تعنيهم.. إذا دللنا الولد قالوا إننا نبالغ في تدليله ونفسح له المجال ليصبح اتكالياً، وإذا لم ندلله قالوا يا لهم من أهل قساة القلب، عندهم طفل مثل الوردة ويضطهدونه.. في أحد الأيام عندما كان في المدرسة ذهب في رحلة وتأخر في عودته.. يا ويلي ماذا فعلتُ يومها.. صرت أتصرف كالمجانين **(تقلد زوجها)** يا امرأة اهدئي قليلاً.. لا بد أن يأتي بين دقيقة وأخرى.. ها قد اتصلنا بكل أهالي أصدقائه الذين يرافقونه في الرحلة.. لا أحد يقيم مناحة كالتي تقيمينها **(ترجع إلى شخصيتها.. بإصرار)** مستحيل.. لا يمكن أن أهدأ إلا عندما أشاهد سليم أمام عينيّ هاتين **(بحسرة)** آه يا ويلي.. ترى ما هو مصيره؟ **(بذعر)** هل من الممكن أن تكون الحافلة التي تقل الأولاد قد ارتطمت بجبل؟ هل من الممكن أن يكون الذئب قد هجم عليه وأكله **(تقلد زوجها)** ذئب في الغوطة؟ هل بدأتِ تخرّفين؟ **(تعود إلى شخصيتها.. تضرب رأسها بتفجّع)** لعن الله الرحلات والذين يذهبون في رحلات والذي سيسمح لسليم أن يذهب في الرحلات مرة أخرى.. أقسم بالله العظيم إذا قال لي مرة ثانية إنه يريد أن يذهب في رحلة لأعاجله بصفعة ألصق فيها رأسه بالحائط.. إنه ابني ولم أجده على باب

الجامع **(تخرج من حالة التفجّع لتدخل مباشرة في حالة من الفرح)** عندما رزقه الله بابنه الأول طار عقلي من شدة الفرح **(غير مصدقة.. بفرح)** سليم رزق بطفل وأصبح أباً، وأصبحتُ أنا جدة.. صدقَ من قال ليس هناك أغلى من الولد سوى ولد الولد.. ابن سليم أنا التي ربيتُه، ولي فيه مثلما لأمه فيه وأكثر.. روحي فداه.. لم تكن عيناه تريان النوم إلا وهو بين أحضاني وبعد أن أروي له الحكايات التي كان يحبها.. في أول يوم توجه فيه إلى المدرسة تعلّق بثيابي وأخذ يصرخ : **(بتوسل)** أرجوك يا جدتي، لا تدعيهم يأخذوني **(برقة)** لا تخف يا عين جدتك.. لن يأخذك أحد.. هناك في المدرسة ستقابل أطفالاً من عمرك وستلعب معهم وستتعلم كيف تقرأ وتكتب.. يا حبيبي، ليس هناك في الدنيا أجمل من أن يعرف الإنسان كيف يقرأ ويكتب **(فجاة..مصعوقة)** أنا؟! أنا أخرّب أخلاق الولد؟! هل سمعتَ ماذا قالت زوجتك يا سليم؟ أجب.. لا تبقَ ساكتاً هكذا.. إذاً أنت مقتنع بما تقوله زوجتك؟ أمتنع عن التحدث إليه؟! وعن الاقتراب منه؟! **(بذهول)** إما أنا أو أنتِ في هذا البيت؟!! لماذا تعاملينني بهذه الطريقة يا بنتي؟ بماذا أخطأتُ معك؟ بماذا أذيتُك؟ (بانكسار) سامحك الله يا بنتي.. سامحك الله يا سليم.. لا يا بنتي.. أنتِ ستبقين في البيت وأنا من سيخرج منه **(تتنهد)** إيه.. صدقَ من قال : الحجر في مكانه قنطار.. قلتُ لنفسي: بعد وفاة أبو سليم لا بأس من أن أعيش عند سليم كي أساعده هو وزوجته على تربية الطفل **(بحسرة)** ولكن يا للخسارة.. لم يعد هناك وقت.. ماذا سآخذ معي؟ الثوب أم المرآة؟ (بحزن) المرآة؟ **(تتناول المرآة برفق)** إذا نسيتُ كل شيء فيجب ألا أنسى المرآة **(تضمها إلى صدرها بحنان)** كيف أنساها وهي ذكرى من الغوالي؟ آه يا سمير كم كان قلبك حنوناً.. عندما كنتُ صغيرة كنتُ أستيقظ على صوته.. كان يغني لي كي أستيقظ مع أنه كان أصغر مني.. يا الله كم كنتُ غالية على قلبك وكم كنتَ تدافع عني **(تقلده وهو صغير)** هذه أختي ولا أسمح لأحد بالاقتراب منها أو مضايقتها **(ينتهي التقليد)** ربما لولاه لما كنتُ على قيد الحياة حتى الآن **(فجأة تصرخ وتستنجد)** أرجوكم أغيثوني.. ساقع من على السلم.. أرجوكم **(ينتهي الصراخ)** وبلمح البصر التقطني وأنزلني.. سلمتْ يداك يا سمير.. عهداً عليّ سأرقص في ليلة زفافك ثلاث ساعات **(موسيقا أعراس.. ترقص على أنغامها.. ثم بحزن)** سعادته لم تستمر لأكثر من شهر **(بأسى)** أصيب بالمرض الخبيث.. أخذ يذوب مثل الشمعة أمام أعيننا دون أن نتمكن من فعل شيء من أجله **(بأسى)** موته قهرني.. هد حيلي.. نأتي إلى هذه الدنيا.. نعيش فيها.. نكبر.. نشيخ.. ونموت دون أن يدري بنا أحد **(بخوف مفاجئ)** أخاف أن أموت وحيدة هنا دون أن يدري بي أحد **(بأسى)** مثلما جئتُ إلى هذه الدنيا دون أن يدري بي أحد **(صوت بكاء طفل.. تقلد رجلاً ما نتبين أنه والدها.. بحزم)** إياكم أن يذكر أحد منكم أمام الناس أنها أنثى.. أبقوا فضيحتنا فيما بيننا.. فيما بعد سنمهد الموضوع للناس ونخبرهم به تدريجياً **(يفترض أنه يخاطب زوجته)** سوّد الله وجهك على هذه الخلفة **(بقرف)** بنت.. لولا خوفي من الله... **(حائراً ماذا يقول)** ولكن ماذا سأقول **(بقرف)** بنت.. إنا لله وإنا إليه راجعون **(تعود لشخصيتها)** سامحك الله يا أبي.. لم أسمع منه يوماً كلمة حلوة.. لم يضمني يوماً إلى صدره.. لم يقبّلني يوماً من خدي كما يفعل كل الآباء مع أبنائهم.. أمثاله يجب أن يحرَقوا بنار جهنّم.. أمضى حياته لهواً وعبثاً **(بأسى)** وأنا كان كل همّي أن أرضي من هم حولي **(بحنان)** سلامة قلبك يا أم حسين.. سلامة قلبك.. لستِ أول ولا آخر من يقع من على الدرج.. عندما علمتُ أن جارتنا أم حسين وقعت من فوق الدرج إلى أسفله وقع قلبي معها.. رحمها الله كم كانت طيبة.. كانت دائماً تأتي لقضاء سهرتها معي، وخاصة عندما كان ينقطع التيار الكهربائي.. كنتُ أخاف كثيراً من الظلام.. لم أكن أجرؤ على أن

أتحرك من مكاني لإشعال شمعة.. كانت تأتي وشمعتها بيدها **(تبحث عن شيء ما ثم تجده ونتبين أنه قطعة طعام)** مهما كان نوع الطعام الذي تطبخه كانت تخصني بشيء منه **(تبتسم)** كانت تبعث بابنها الصغير حاملاً طبقاً من الطعام أثقل منه **(تقلده بأسلوبه الطفولي)** تفضلي يا خالتي.. أمي اشتهت لك هذا الطبق **(ينتهي التقليد)** سلمتَ أنت وأمك.. عندما وقعتَ من على الدرج كان يجب أن أقف إلى جانبها مثلما كانت تقف إلى جانبي **(تمثل أنها تقوم بتحضير الطعام)** طبختنا صارت أكبر.. طبعاً.. الجار للجار.. أعانها الله.. لم يرزقها الله بفتاة تقف إلى جانبها في الأوقات العصيبة كهذه.. ما أسعد البيت الذي تزينه فتاة.. دائماً مرتّب ونظيف وتفوح منه روائح الفل والياسمين **(بأسى)** يا ترى أين أنتِ الآن يا سلمى؟.. عسى أن تكوني بخير.. ابنتي سلمى حفظها الله وحفظ كل البنات كانت بارعة في كل شيء **(بإعجاب)** نظافة وترتيب.. كانت تلبي احتياجات جميع مَن في المنزل (تقلد أفراد العائلة.. بحزم) هاتي كأس الشاي إلى هنا يا بنت.. لماذا لم تغسلي هذا القميص؟ ألم أقل لكِ إنني أريد أن أرتديه اليوم؟ لماذا لم تسخّني الطعام جيداً؟ مئة مرة قلتُ لكِ لا ترتدي هذا الثوب الفاضح.. ألا تفهمين؟ **(ينتهي التقليد)** المسكينة لم تكن ترد جواباً على أحد (بحسرة) كم كنتِ حنونة عليّ يا سلمى.. أنتِ الوحيدة التي كنتِ حنونة عليّ.. عندما كنتُ أقع طريحة الفراش كانت تجن ويكاد عقلها أن يطير **(تقلدها)** أرجوكِ يا أمي لا تمرضي.. أنتِ زينة بيتنا وتاج رأسنا **(ينتهي التقليد.. صوت بكاء رضيع)** لا زلتُ حتى اليوم أذكر اليوم الذي خُلقتْ فيه.. كان الثلج يتساقط والجو بارد جداً.. كم خفتُ عليها لئلا تصاب بالبرد.. ضممتُها إلى صدري ولم أدع للبرد مجالاً بالتسلل إلى جسدها الصغير **(نسمع صوت غناء فؤاد غازي لأغنية لأزرع لك بستان ورود)** الله الله يا عبد الوهاب.. بصراحة لا أحد قبل عبد الوهاب ولا أحد بعده.. وسلمى مثلي تماماً تعشق أغاني عبد الوهاب وأفلامه **(فجأة وبغضب تخاطب أحداً نتبين أنه ابن آخر لها)** ما الذي فعلته يا مهند؟ ما الذنب الذي اقترفته أختك سلمى حتى فعلتَ معها ما فعلت؟ **(تنتهي من مخاطبة الابن.. بانكسار)** كانت تقضي أوقاتها بالاستماع إلى جهاز التسجيل.. كان تملك جهاز تسجيل صغيراً اشترته من مصروفها.. جمعت ليرة فوق ليرة حتى تمكنت من جمع سعر الجهاز.. كانت تملك أشرطة تسجيل لعبد الوهاب وعبد الحليم وعبد المطلب وعبد الـ... **(تحاول أن تتذكر)** المهم.. كلما كانت تشتري شريطاً جديداً كانت تصر على أن أستمع إليه معها.. كانت تعرف ولهي بسماع الأغاني **(فجأة وبذعر)** كسر الله يدك يا مهند .. لماذا كسرتَ لأختك جهاز التسجيل **(بحرقة)** منك لله **(تخاطب ابنتها.. بحنان)** لا تهتمي يا حبيبة أمك.. دعيه يشفي غليله.. إنه مقهور منك.. يا ويلي منك يا مهند كم هو قلبك أسود على أختك.. كل هذا لأنها وصلت إلى حدود الشهادة الثانوية، وأنت كالبغل لم تستطع تجاوز الشهادة الإعدادية **(تنظر نظرة عابرة إلى صورة زوجها وكأنها ترد على الجواب بشكل غير مباشر)** نصحني بعضهم أن أزوجه باكراً عسى أن تستقيم أموره.. أقسم أنه لو استقام هذا البرج المائل الذي في إيطاليا فإن مهنداً لن يستقيم.. وضعوا ذنب الكلب في قالب لأربعين عاماً لكنه ظل مائلاً **(تنظر إلى صورة زوجها وتخاطبها)** ممن سيأخذ صفاته سوى منك؟ لا رحمك الله **(متراجعة)** بل رحمك.. لا تجوز على الأموات سوى الرحمة.. لم يمض على زواجنا سوى ثلاثة أيام إلا والأخلاق السيئة كانت قد بدأت بالظهور.. كل شيء كان مقبولاً ولكن أن يكون زير نساء فهذا ما لم يكن مقبولاً أبداً.. لم تنجُ واحدة من شروره.. كبيرة.. صغيرة.. متزوجة.. عزباء.. عندما أحب عليّ للمرة الأولى لم يكن قد مضى على زواجنا أكثر من سنة **(تنظر إلى الصورة)** عندما أخبروني أنه على علاقة بامرأة أخرى لم أصدق.. لا

لأنني أعرف أخلاقه ـ إذا كانت عنده أخلاق ـ بل لأنني لم أكن لأصدق أنه من الممكن أن تكون هناك امرأة تحب واحداً مثله.. أناني وسليط اللسان ويده طويلة.. ولكن حتى لو كانت المرأة لا تحب زوجها فإنها تشعر وكأن خنجراً غُرز في صدرها عندما يقولون لها إن زوجها على علاقة بامرأة غيرها.. تشعر أنها ليست امرأة.. بعد ذلك أصبح الأمر عادياً.. فليذهب إلى حيث يشاء.. سيعود إليّ.. ما كان يؤلمني حقاً هو أنه كان يخطف اللقمة من فم الأولاد كي يضعها في فم الساقطات **(بقهر)** تمنيت مرة واحدة في حياتي أن يهديني زجاجة عطر.. وردة.. لم يفعلها معي يوماً **(بغيرة)** أما الساقطات فكانت الهدايا تنهال عليهن كزخ المطر **(تنظر إلى صورة زوجها)** وأنا أيضاً كان بإمكاني أن أجعل الهدايا تنهال علي كزخ المطر **(مؤكدة)** بالتأكيد.. لا تهز برأسك.. قطع الله لك هذا الرأس **(تنتهي من مخاطبة الصورة)** بعد أن تزوجتُه رغماً عن إرادتي كان بإمكاني أن أفعل ما أشاء.. كان بإمكاني أن أنتقم منه.. أطعن شرفه.. ولكن يا للخسارة، فأنا أتمتع بالأخلاق وليس بإمكاني أن أفعل مثل ما كان يفعل **(تتناول مرآة وتتأمل وجهها.. بهدوء)** بعد أن قُبر بستة شهور بالتمام والكمال جاءني أول عريس.. كنتُ لا أزال جميلة **(تقلد إحداهن)** قسماً لو كنتُ بمكانك وجاءني عريس كهذا لما تركتُه يفلت من بين يدي **(تقلد واحدة أخرى)** هل أنت مجنونة؟ عريس كهذا لا يمكن أن يعوّض.. ثم لا تنسي أن عندك ثلاثة أولاد ومن ثمّ فإن خياراتك محدودة **(تعود لشخصيتها)** ثلاثة أولاد.. هنا مربط الفرس.. إذا تزوجتُ فماذا سأفعل بهؤلاء الأولاد؟ أأضعهم تحت رحمة زوج أمهن؟ كبرتُ على الأمي ولم أفرط بأولادي **(بأسى)** ولكنني فرطتُ بحالي.. لو كنتُ قبلتُ بالزواج مرة ثانية لكنتُ الآن معززة مكرّمة.. لكانت عندي أموال لا تأكلها النيران.. كان العريس مطلقاً، وأولاده يدرسون في الخارج، ويعيش بمفرده في بيت.. ليس بيتاً، بل قصراً.. وكانت أجمل الجميلات وأصغر الصغيرات تتمنى أن تكون جارية عنده **(بإعجاب بالنفس)** لكنه اختارني من بين كل النساء.. ربما لأنه وجد فيّ شيئاً لم يجده في غيري **(بحيرة)** لا أعرف.. تُرى ما أخباره الآن؟ ماذا فعل به الزمن؟ **(تضع يدها على وجهها وتتلمس التجاعيد)** تُرى أما زال على قيد الحياة أم...؟ **(تتذكر شيئاً ما)** أعتقد أن رقم هاتفه مازال عندي **(تبحث بين أشيائها)** أين وضعتُ الدفتر؟ أين وضعتُه؟ **(تجد الدفتر)** وجدتُه **(تتجه نحو الهاتف ثم تتراجع)** تُرى لو اتصلتُ به ما الذي يمكن أن أقوله له بعد كل هذه السنين؟ أعتقد أنه لن يتذكرني.. لا بد أن يكون قد تزوج.. لن ينتظرني حتى الآن.. وحتى لو لم يكن قد تزوج لماذا سأتصل به وأذكره بنفسي؟ لا بد أنه مريض بسبب تقدمه بالسن (بأسى) لا أعرف ما الذي يجري للإنسان عندما يتقدم به السن.. يتعب.. يمرض.. يرى العالم قاتم السواد.. يشعر أن ما بقي أقل مما ذهب **(بحسرة)** إيه.. هذه هي حال الدنيا **(تسمع من البعيد صوت غناء عبد الوهاب)** الله الله يا صباح فخري.. أنت أيضاً صوتك غاية في الروعة **(تنظر إلى صورة زوجها)** أتذكر عندما ذهبنا لنحضر حفلة غنائية لصباح فخري؟ **(تتوقف عن النظر إلى الصورة)** لعن الله ذلك المشوار.. أتذكر يومها أنني لبستُ أحلى ما عندي من ثياب **(تتناول ثوباً جميلاً وتبدأ بارتدائه وكأنها عادت بالزمن)** وهو لبس أجمل بزّةَ عنده **(تتناول بزة رجالية وتضعها على الكرسي أو تحت الصورة)** ركبنا السيارة العمومية وذهبنا إلى الحفل **(كأنها الآن في الحفل)** يا ويلي.. من أين أتوا هؤلاء البشر؟! ألف.. ألفان.. الله أعلم.. المهم أن الحفل قد بدأ وصعد صباح فخري على خشبة المسرح واشتعل المكان تصفيقاً ربما أكثر من عشر دقائق **(نسمع صوت تصفيق الجمهور)** وبدأ بعدها الرجل يغني ويجود **(صوت غناء صباح فخري)** وفجأة وفي منتصف الحفل أمسك أبو سليم برقبة

رجل كان يجلس في الصف الذي قبلنا.. لماذا؟.. لأنه التفتَ إلى الوراء ونظر إليّ **(تقلد الرجل)** أقسم بالله يا أخي لم ألتفت لأنظر إلى زوجتك **(تقلد زوجها)** إذاً لماذا التفتَّ يا قليل الشرف؟ **(تقلد الرجل)** أقسم بالله العظيم أنني كنتُ أتفرج على الناس كيف يسمعون **(تقلد زوجها)** والله لأجعلن الأطباء وحفاري القبور يسمعون بك **(تعود إلى شخصيتها)** وبدأ أبو سليم بضرب الرجل بشكل جنوني.. توقف الحفل وتجمّع الناس حولنا.. ونزل صباح فخري من على المسرح وتوجه نحونا وأخذ يهدّئ من روع أبو سليم دون أن يعرف ما الذي جرى بالضبط **(تقلد صباح فخري بلهجة حلبية)** كرمال الأراصيّة ازرعها بدقني هالمرة خيّو **(تعود لشخصيتها)** لكن أبو سليم أصر على أن يكمل الشجار.. وفجأة برز أربعة رجال من ذوي الجثث الضخمة والعضلات المفتولة وحملوا أبو سليم ورموا به خارجاً، فركضتُ وراءهم وأنا أصب جام غضبي عليهم.. ومنذ ذلك اليوم امتنعتُ عن طلب الخروج إلى أي مكان.. هناك رجال جلوسهم في البيت عبادة، وخروجهم إلى خارج البيت فضيحة **(بحسرة)** كم كنتُ أتمنى لو كان حظي من هذه الدنيا مثل حظ مفيدة **(بشيء من الحسد)** يا لها من محظوظة.. خُلقنا أنا وهي في يوم واحد، ونشأنا في حي واحد، ولطالما تناولنا طعامنا من طبق واحد.. ولكن عندما حلّت القسمة وجاء النصيب أصبحت كل واحدة منا في جهة **(بإعجاب مشوب بالحسد)** يا له من عريس.. الله وحده يعلم كيف استولت عليه.. صاحب شخصية مرموقة.. عنده بيت وسيارة.. عندما زرتُها أول مرة في بيت الزوجية طار عقلي من رأسي لهول ما رأيت.. بيت كأنه قصر.. بل ربما أفخم من أي قصر.. رحمها الله ما تركت شيئاً إلا وضيّفتني منه.. في زيارتي الثانية التي كانت بعد أقل من أسبوع على زيارتي الأولى كان استقبالها لي فاتراً.. ولكن والحق يقال قامت بواجب الضيافة على أكمل وجه.. الزيارة الثالثة كانت بعد ثلاثة أيام على الزيارة الثانية وبالكاد قدمت لي فنجان قهوة بلا سكر وقطعة صغيرة من البسكويت.. أما في المرة الرابعة التي كانت بعد يوم واحد من زيارتي الثالثة **(تقلدها)** كرمى لله لا تؤاخذيني.. مضطرة للخروج فوراً ولن أستطيع أن أجالسك ولا دقيقة واحدة.. دعيني أراكِ فيما بعد **(تعود إلى شخصيتها)** فيما بعد عرفتُ لماذا تصرفت معي بهذه الجلافة.. خائفة على زوجها مني.. لعنها الله هي وزوجها.. أبو سليم كان عندي أغلى من العالم وما فيه وما كنتُ أرى رجلاً سواه **(من الواضح أنها تكذب)** طبعاً.. زوجي وتاج رأسي.. حمداً لله أن أبو سليم لم يسمع بهذا الكلام الفارغ لكان ذبحني وشرب من دمي.. أنا أطمع بزوج مفيدة؟ أعترف أنه رجل بمعنى الكلمة شكلاً ومضموناً لكن مفيدة لم تكن جديرة به.. هناك أناس لا يليق بهم العز، فبمجرد أن تمتلئ جيوبهم بالنقود حتى يبدؤوا بالركل **(كأنها تتذكر شيئاً ما)** ولكن إذا رحلتُ الآن من سيسقي ويعتني بالشجيرة الصغيرة التي زرعتُها أمام باب البيت؟ إذا لم تُسْقَ يومياً فستصفر أوراقها وتموت.. عندما اشتريتُها كانت شتلة صغيرة، والآن أصبح طولها أكثر من مترين **(بحزن شديد)** أسميتها سلمى.. على اسم ابنتي.. المرحومة.. **(وكأنها تعرف أن ابنتها ماتت لأول مرة.. تصرخ بذعر وشكل هستيري)** سلمى.. قتلتها يا مجرم.. لعنك الله يا مهند.. لم تعش يوماً هانئاً عندما كانت معنا في البيت ولا تركتاها تعيش حياة هانئة بعدما هربت من البيت.. لعنك الله يا مهند.. ماذا كنتَ ستخسر لو تركتها تتزوج الشاب الذي كانت تريده؟ مثلما عاملني أهلي تريد معاملة أختك؟ تريد أن تدمرها؟ لكنها كانت أقوى مني.. هربت مع من تحب وكسرت كلام أخيها وأبيها والدنيا كلها (بذعر) قتلها؟ لا.. لا.. أنتم كاذبون.. إنكم تكذبون عليّ.. سلمى لم تمت.. **(تخرج من جيبها أو من حقيبتها نقوداً معدنية وترميها في الهواء)** سلمى أرسلت لي نقوداً كي أذهب معززة

مكرّمة إلى دار المسنين، وأنا الآن ذاهبة إلى هناك (**تنظر باتجاه الجمهور**) قبل أن أرحل سأوصيكم وصيتي الأخيرة.. أرجوكم.. اعتنوا بالشجيرة الصغيرة ولا تدعوا أوراقها تتعرض للذبول (**يتجمد المشهد.. يمكن أن تترافق نهاية المسرحية مع أغنية عبد الوهاب "ليلة الوداع"**) .

انتهت

❑❑

مسرحية الوحش والكبش
و نصب الحرية

صباح الأنباري*

شخصيات المسرحية

رجل ١	الممرض
رجل ٢	رجال من المارينز
رجل ٣	مجموعة رجال الموكب
الكاتب	بضعة رجال واطفال من جرحى الموكب

المشهد الأول

زنزانة في سجن (أبو غريب)

بقعة ضوء صغيرة تسلط،تدريجياً،على الكاتب فتفصله عن بقية الموجودات.. الكاتب يمسك قضبان السجن متأملا شيئاً ما في البعيد،يمد يده اليمنى إلى الأعلى فوق القضبان بحركة تشبه إلى حد ما حركة المفكر السجين في نصب الحرية بينما يتحرك الرجلان جيئة وذهاباً داخل الزنزانة الصغيرة.. يتوقفان عن الحركة.. ينظر بعضاهما إلى بعض ثم يشرعان بالحركة ثانية.. ينتبه أحدهما للكاتب فيتقدم منه.. رجل ١ ينبهه بضربة خفيفة على كتفه الأيسر.. يستدير الكاتب.. ينظر في وجه رجل١ بصمت.

رجل١ : **(بشيء من الارتباك)** أخشى أننا سنظل هنا حتى تتعفن أجسادنا

الكاتب : **(يعود إلى وقفته بصمت)** لا تخش على نفسك من العفن.. وجودنا هنا مجرد وقت

رجل٢ : **(يقترب من الكاتب ينبهه بضربة خفيفة على كتفه الأيمن)**

---

* كاتب وناقد مسرحي عراقي، من كتبه: تجربة محي الدين زنكنة الإبداعية، و مسرحية ليلة انفلاق الزمن.

كيف وقد مضى على وجودنا خلف هذه القضبان أكثر من ستة أشهر

الكاتب : انتظر بضعة أشهر أخرى وستكون مطلق السراح

رجل٢ : **(باستفزاز)** هل أنت من يقرر ذلك؟

الكاتب : **(بانفعال)** لا.. ولكن اللعبة هكذا

رجل١ : لا تهمنا لعبتهم.. ما يهمنا فقط أن نكون إلى جوار.. .

الكاتب : **(مقاطعاً)** ستكون إلى جوار من تريد

رجل١ : **(محتداً)** متى؟

الكاتب : عندما تنتهي فترة وجودك في المعتقل

رجل١ : ومتى تنتهي فترة وجودي في المعتقل

الكاتب : ألم أقل لك إنها بضعة أشهر حسب

رجل١ : حسن ليكن **(يتقدم من الكاتب.. ثم بصوت منخفض مشوب بتشكيك)** كيف عرفت؟ .. هل أخبروك بشيء لم يخبرونا به؟

الكاتب : **(ببرود أعصاب)** هم ليسوا بحاجة إلى ذلك

رجل١ : **(بإصرار)** كيف عرفت إذن؟

الكاتب : ألم يحتجزوا واحداً من أقاربك أو أصدقائك أو معارفك بأي تهمة كانت؟

رجل١ : بلى.. يوجد؟

الكاتب : حسن.. قل لي مَن مِنْ أقربائك كان محتجزاً على ذمتهم؟

رجل١ : ابن أخي الكبير

الكاتب : وبأي تهمة احتجزوه؟

رجل١ : بتهمة **(يحاول التذكر)** بتهمة.. أ.. أ.. الحق أنني لا اعرف التهمة التي ألصقوها به.. لقد احتجزوه وحسب.

الكاتب : كيف؟

رجل١ : كان يسير مع صديق له قرب متجر صلاح العراقي لحظة داهموا المتجر فاعتقلوه

الكاتب : هل تعرف صلاح العراقي؟

رجل٢ : **(متدخلاً)** من منا لا يعرفه

الكاتب : وهل تعرف ما جرى له في سجن (أبو غريب)؟

رجل١ و ٢ : أعرف

الكاتب : وهل تعرف أنهم أطلقوا سراحه

رجل١ : أعرف

الكاتب : هل سألت نفسك لماذا؟

رجل٢ : **(مرتبكاً)** لأنهم.. لأنهم.. لأنهم أطلقوا سراحه وحسب **(بضيق واضح)** من أين لي أن اعرف أسرارهم

الكاتب : أما أنا فأعرف.. ..

رجل١ : **(مقاطعاً الكاتب بتعجب)** تعرف أسرارهم!

الكاتب : نعم

رجل٢ : هل سبق لك أن تعاملت معهم؟

الكاتب : كسجين؟.. **(فترة صمت)** .. نعم

رجل٢ : لا أعني كسجين

الكاتب : هل تعني.. **(صمت.. يتقدم من رجل٢)** .. كعميل؟

رجل٢ : **(مرتبكاً)** هههمم لا.. لا ليس بالضبط

الكاتب : لا عليك.. لست محرجاً أبداً.. ولكن عليك أن تعرف أنني رجل لا يودون التعامل معه بأي شكل من الأشكال

رجل٢ : **(بثقة مطلقة)** إنهم يتعاملون مع الجميع

الكاتب : إلا.. من هم على شاكلتي

رجل١ : لماذا؟

الكاتب : لمعرفتهم أنني أعرف ما يخططون وما يريدون

رجل١ : أأنت سياسي أم صحفي أم.. .؟

الكاتب : **(مقاطعاً)** بل أنا كاتب مسرحي

رجل١ : حقاً؟

رجل٢ : ولكنا لم نشاهد لك عرضاً مسرحياً من قبل

الكاتب : لأنني لم أرحب بقدومهم، ولم أهتف بحياة من سبقوهم.. السابقون منحوا واحدة من مسرحياتي جائزة الإبداع، ورقيبهم رفض عرضها على أي مسرح من مسارحنا واللاحقون احتجزوني معكم قبل أن يبدأ عرض مسرحيتي الأخيرة

رجل١ : أية مسرحية

الكاتب : شهوايات

رجل١ : تسمية غريبة بعض الشيء.. هه.. يبدو أنك غير محظوظ

الكاتب : بل أنا محظوظ جداً

رجل٢ : كيف؟

الكاتب : لأنني لم أبع نفسي لهؤلاء **(يشير إلى إدارة السجن)** أو لأولئك **(يشير إلى مكان خارج السجن)**

رجل١: حسناً فعلت

رجل٢: **(بحسم)** دعونا من هؤلاء وأولئك **(مقلداً إشارة الكاتب)** ولنتحدث بما هو أهم

رجل ١: نعم **(متذكراً)** .. كنا نتحدث عن أسباب اعتقالنا

الكاتب : **(مصححاً)** بل عن فترة اعتقالنا

رجل٢ : نعم.. تذكرت.. كنت تقول لنا أنك تعرف متى يطلقون سراحنا

الكاتب : ليس بالضبط قلت إن وجودنا هنا مسألة وقت.. بضعة أشهر ونكون خارج هذه الزنزانة

رجل١ : أعترف أنني لست ذكياً بما فيه الكفاية لأعرف حلّ هذا اللغز المحير

رجل٢ : وأنا أيضاً

الكاتب : ليس في المسألة أي لغز

رجل١ و٢ : ماذا فيها إذن؟

الكاتب : لنقل اتفاقاً غير معلن

رجل٢ : **(يفكر بصوت مسموع)** اتفاق غير معلن.. من.. اتفق.. مع من

الكاتب : هؤلاء **(يكرر الإشارة نفسها)** وأولئك

رجل٢ : هؤلاء وأولئك ثانية.. من هم هؤلاء ومن هم أولئك

الكاتب : يا رجل.. أنت تواجه مخططاتهم كل يوم وتعاني مجازرهم كل يوم وتسألني من هؤلاء ومن أولئك

رجل٢: قلت إنني لست ذكياً حتى أعرف ما يريد هؤلاء أو أولئك **(يقلد إشارة الكاتب)**

الكاتب : هذا بسبب طيبتك فقط وبراءتك من أي تهمة

رجل١ : إنه ليس بريئاً ما دام معتقلاً.. وأين!؟ في سجن (أبو غريب) .. هه.. يا أستاذ لا وجود لبريء في هذا السجن

الكاتب : **(إلى رجل١)** هل زرعت، يوماً، مفخخة في شارع ما؟

رجل١ : لا

الكاتب : هل قمت باغتيال أحد ما؟

رجل١ : لا

الكاتب : هل شاركت بتهجير أحد ما ؟

رجل١ : لا

الكاتب : هل اشتركت في اقتتال طائفي

رجل١ : لا

الكاتب : هل قاومتهم؟

رجل١ : نعم.. نعم.. هذه هي تهمتي.. ألم أقل لك لا وجود لبريء في..

الكاتب : بل أنت بريء أيضاً

رجل١ : كيف أكون بريئا ومتهماً في آن؟!

الكاتب : أنا أقول لك.. سألت أحدهم مرة: ماذا تفعل لو تعرضت بلادك للاحتلال.. قال: لن أجعل هذا يحدث على الإطلاق.. قلت له: إذن ما رأيك بهؤلاء الذين يقاومون احتلالكم.. سكت الرجل ولم يحر جواباً

رجل١ : ماذا يعني هذا؟

الكاتب : يعني أنك لم تقم إلا بما حتم الواجب عليك

رجل١ : ألا يعني هذا أنني خرقت قانون الاحتلال؟

الكاتب : نعم إن كان للاحتلال قانون

رجل١ : وما دمت قد خرقت قانون الاحتلال فإنني بلا شك أشكل خطراً عليهم

الكاتب : نعم

رجل١ : وبما أنني أشكل خطراً عليهم إذن عليهم معاقبتي بتهمة المقاومة

الكاتب : نعم

رجل١ : إذن كيف سيطلقون سراحي؟

الكاتب : هنا مربط الفرس

رجل٢ : عدنا إلى الألغاز

الكاتب : المسألة ببساطة أنهم يطلقون سراحك لكي يبرروا إطلاق سراح غيرك

رجل١ : غيري؟.. من تقصد

الكاتب : الظلاميون

رجل١ : ومن هم الظلاميون؟

الكاتب : ألا تعرفهم؟

رجل١ : آ.. آ.. لا لا.. أعني نعم

رجل٢ : **(لرجل١)** قل إذن من هم وأرحني

رجل١ : إنهم.. إنهم.. أ.. أ.. الحقيقة أنني رجل بسيط لا يجيد غير المقاومة

الكاتب : **(إلى رجل٢)** أنا أوضح لك

رجل٢ : سأكون مسروراً بتوضيحك يا أستاذ

الكاتب : دعني أطرح عليك أولاً هذا السؤال

رجل٢ : تفضل

الكاتب : إذا اعتقلوا كل المخربين وأودعوا كل إرهابي أو تكفيري السجن.. من سيريق دماء أهلنا خارج هذه القضبان

رجل٢ : **(يفكر ثم)** آ.. يا لغبائي.. **(ثم بإطراء كبير)** أنت رجل عبقري

الكاتب : المسألة لا تحتاج إلى عبقرية

رجل٢ : بل تحتاج.. ثم ألا يعني هذا أنهم لن يعتقلونا مرة أخرى

الكاتب : لا.. إلا إذا لم يعودوا بحاجة إلى تبرير ما يرتكبون (ثم كمن تذكر شيئاً) ثمة شيء آخر

رجل١ : ما هو؟

الكاتب : صلاح العراقي

رجل١ : ما به؟

الكاتب : اعتقلوه مرة أخرى

رجل١ : وأطلقوا سراحه أيضاً

رجل٢ : لماذا؟

الكاتب : لان الأخطر عندهم ليس صلاح العراقي بل ما يحمله صلاح

رجل١ : لم أفهم

رجل٢ : ماذا يوجد في صلاح ولا يوجد فينا

الكاتب : روح أدركوا أنها مختلفة وأن عليهم القبض عليها

رجل١ : عن ماذا تتحدث بالضبط؟

الكاتب : عن روح هائمة تبحث عن مستقر لها داخل أجسادنا المضطربة

رجل١ : أتعني روح الحرية

الكاتب : بكل تأكيد.. نعم

رجل١ : لكن المقاومة تعني الحرية أيضاً

الكاتب : في جانب ما .. نعم

رجل١ : والجوانب الأخرى؟

الكاتب : ينبغي تسخيرها لاحتواء تلك الروح

رجل١ : وإن سخرناها فعلاً

الكاتب : سنكون مطلوبين لهم طوال عمرنا وإذ ذاك فقط لن يطلقوا سراحنا من هذا

السجن أو أي سجن آخر هنا أو هناك (**يشير إلى البعيد**)

رجل١ : لكنهم أطلقوا سراح صلاح

الكاتب : نعم.. لغاية في ذواتهم وقد أدرك صلاح هذه الغاية ولذا تعذر عليهم إلقاء القبض عليه مرة أخرى

رجل١ : حقاً إنك عبقري

الكاتب : يا رجل أنا مجرد إنسان بسيط مثلك

رجل١ : ولكنك تملك عقلاً أكبر مني بكثير.. أرجوك يا أستاذ عندما تخرج من هذا المكان اعمل على إيصال هذه الحقيقة للناس.. اجعلهم يتعرفون على موضعها داخل كل منهم قبل أن يرتكبوا أيّ حماقات أخرى

الكاتب : لا عليك يا رجل.. لن تتوقف محاولاتي أبداً وها أنا ذا أكتب نصي الجديد من أجل ذلك

رجل١ : هل أعدُّ نفسي مدعواً لمشاهدة العرض؟

الكاتب : بالطبع نعم

رجل٢ : (**ممازحاً**) أعطونا مما أعطاكم الله

الكاتب : هذه الدعوة لك أيضا يا صديقي وللآخرين (يلتفت إلى الجمهور) ولكم جميعاً ولكن قبل كل شيء دعونا نفكر بالوسيلة

رجل ٢: أي وسيلة؟

الكاتب : وسيلتنا في إيصال أفكار النص

رجل ٢: لم أفهم

الكاتب : حسن سأشرح لك (**يتقدم منه**) عندما نخرج من هذا السجن.كيف يتسنى لنا تقديم المسرحية ولن نجد ممثلاً إلا واعتقلوه ولا مخرجاً إلا وأودعوه الحجز ناهيك عن اختفاء الآخرين في أماكن نجهلها

رجل ٢: كيف ستقدم العرض إذن؟

الكاتب : (**مفكراً**) بواسطتكما

رجل ٢: (**مستغرباً**) بواسطتنا!.. كيف؟

الكاتب : أنتما ستمثلان المسرحية

رجل ١: هكذا ومن غير أن تكون لنا أي خبرة في التمثيل!.. مستحيل

الكاتب : لا مستحيل تحت الشمس كما قيل

رجل ١: هذا إن كانت الشمس موجودة أصلاً.

الكاتب: ولكنها موجودة فعلا

رجل ١: أين؟

الكاتب : داخل كل منا.. انظر إلى دخيلتك فقط وستراها مشعة وساطعة وحارقة

رجل ١: **(موسيقي.. الرجلان يفكران بتأمل ثم)** نعم.. أكاد أراها.. بل أستطيع لمس خيوطها الذهبية

رجل ٢: وأنا أيضاً **(إلى الكاتب)** ما أروع أفكارك يا أستاذ.. أنت تعرّفنا إلى أنفسنا كما لو كنا نجهلها فعلاً

الكاتب : هكذا ستمثلان المسرحية؟

الرجلان: هكذا كيف؟

الكاتب : أحدثكما عن أفكاري وعما أريد فعله في المسرحية وما عليكما إلا أن تبحرا داخل نفسيكما لتجدا أن تلك الأفكار موجودة داخل كل منكما أصلاً،وإذ ذاك،فقط،تصرفا بما تمليه عليكما ردود أفعالكما الطبيعية وهذا هو المهم

رجل ٢: أظن أننا فهمنا ما ترمي إليه

الكاتب : وأنا متأكد من فهمكما لما أريد.. هل أنتما جاهزان؟

رجل ٢: أنا جاهز

رجل ١: وأنا أيضاً

الكاتب : ليجلس كل على سريره **(الرجلان يجلسان)** ليغمض كل منكما عينيه **(يغمضان)** الآن انتبها لما أقول،وقبل هذا أريد منكما ألا تفكرا بأي شيء غير الذي أقوله

رجل ١: هل تريد تنويمنا مغناطيسياً يا أستاذ؟

الكاتب : لست بحاجة إلى هذا.. افعل ما أقول لك حَسْبُ

رجل ١: حسن سأفعل

الكاتب : أريد منكما أن تتذكرا اليوم الذي دخل فيه المحتلون بلادنا بدعوى التحرير وكيف تركوا الحدود مفتوحة،بتعمد،لمن هب ودب وكانوا قادرين على إغلاقها مثلما أغلقوا حدود وزارة النفط.. تذكرا ماذا حدث بعد ذلك،وتصرفا كما لو أنكما تواجهان الحدث نفسه لنرى مع هؤلاء الناس **(يشير إلى جمهور النظارة)** ما حدث بالضبط.. **(كمن يوجه أمراً لمنفذي الإضاءة)** إظلام **(يظلم المسرح ونسمع من خلال الظلام صوت الكاتب وهو يوجه أمراً آخر)** .. أكشن

المشهد الثاني

(حزمتان من الضوء تسلطان على رجل١ ورجل٢ في أسفل يمين المسرح ويساره)

رجل ٢: **(يقدم نفسه لجمهور النظارة)** أنا منكم

رجل ١: وأنا أيضاً

رجل ٢: لسنا ممثلين ولكن أوصانا كاتب المسرحية أن.. ..

رجل ١: **(يقاطعه)** لا علاقة لكاتب المسرحية بما نقدمه الآن

رجل ٢: ألم يقل لنا.. .

رجل ١: **(مكملاً السؤال بآلية)** تصرفا كما لو أنكما تواجهان الحدث فعلاً؟

رجل ٢: أحسنت.. ولكننا نواجهه الآن فعلاً، إذن ما المطلوب منا الآن؟

رجل ١: لا عليك.. سأتصرف كما ينبغي **(يعدل هندامه ثم يوجه حديثه إلى جمهور النظارة)** سيداتي وسادتي دعونا ننقل لكم ما حدث لنا في وضح أحد نهاراتنا **(يقومان بالاستعداد للتمثيل.. يرتبان المكان ويجلسان إلى طاولة مستديرة.. يلعبان بطريقة إيمائية على إيقاع أصوات الدومينو.. صوت انفجار قوي يهدم المكان عليهما مثيراً غباراً شديداً.. تتوقف الحركة على خشبة المسرح.. وإذ تنجلي الغبرة نرى الرجلين وهما يسحبان نفسيهما من تحت الأنقاض بصعوبة)**

رجل ٢: **(يتكلم بصعوبة بادية عليه)** ماذا حدث لنا يا صديقي؟

رجل ١: **(بدعابة)** أمر بسيط جداً

رجل ٢: **(وهو يشير إلى حجم الكارثة ساخراً)** أكل هذا **(مقلداً صوت صديقه)** "بسيط جداً"

رجل ١: أعني أننا ما نزال على قيد الحياة، وأن الأمر لم ينته بعد

رجل ٢: هل أنت على ما يرام؟

رجل ١: نعم **(منتبهاً ثم هامساً بسرعة)** هسسس.. اسمع

رجل ٢: أسمع ماذا!؟

رجل ١: أصوات

رجل ٢: أصوات من؟

رجل ١: لا أدري.. ربما هي أصواتهم

رجل ٢: من هم؟

رجل ١: الضحايا

رجل ٢: لا أظن

رجل ١: إنها قادمة من هذه الجهة.. من بيت جارنا **(يشير إلى يمين المسرح.. يزحف باتجاه الأصوات)** أنا أسمع أنينهم.. هل تسمعهم أنت أيضاً؟

رجل ٢: لا

رجل ١: اقترب إذن **(رجل ٢ يزحف حتى يصل إلى جوار صديقه.. ينظر من ثقب أحدثه الانفجار)** يا إلهي ما هذا.. هل ترى ما أرى؟

رجل ٢: نعم

رجل ١: اللعنة يحاول المارينز إجبارهم على القبول بأمر ما.. يا لجاري المسكين **(بدهشة**

وانفعال شديدين) يا إلهي ما هذا!

رجل ٢: ماذا أيضاً؟

رجل ١: اللعنة إنهم يحاولون اغتصاب ابنة جاري على مرأى من أهلها

رجل ٢: يا لها من فتاة شجاعة جداً.. إنها تقاومهم بقوة غريبة

رجل ١: اللعنة على هذا الوحش الشرس.. لقد مزق ثيابها

رجل ٢: يا إلهي .. لا **(يصرخ)** لا **(صوت إطلاق ناري قوي.. صمت)**

رجل ١: لقد قتلوا شقيقها الصغير وهو يحاول تخليصها منهم

رجل ٢: يا إلهي لقد جردوها من ملابسها

رجل ١: انظر.. هذا والدها يهجم عليهم

رجل ٢: إنه يشتبك معهم على الرغم من تلقيه ضربات مبرحة.. لقد وصل إلى ذلك الوحش الذي يمسك بها بشراسة.. لا.. يا إلهي **(صوت إطلاقة أخرى.. صمت)**

رجل ١: الأنذال.. قتلوا والدها أيضاً

رجل ٢: إنها ما تزال تقاومهم بقوة

رجل ١: ليتني أستطيع الوصول إليهم

رجل ٢: ما العمل.. ماذا يمكن أن نعمل من أجلها؟

رجل ١: آه.. لو أنني أستطيع النهوض.. هل تستطيع أنت

رجل ٢: لا.. أشعر وكأن جبلاً يرقد على رجلي

رجل ١: إذن لا مفر من أن أفعل شيئاً

رجل ٢: وماذا تستطيع أن تفعل

رجل ١: سترى **(يزحف مبتعداً إلى الجهة الأخرى.. يحاول إزاحة بعض ما تراكم من الأنقاض التي خلفها الانفجار مستعيناً بما تبقى له من قوة ذراعيه)**

رجل ٢: الوحش يحاول افتراسها وأنت تبحث في كومة القش عن إبرة مفقودة.. يا إلهي إنه يضربها بقوة

رجل ١: **(كأنه يحدثها)** لا تستسلمي يا بنتي.. قاومي ريثما أستطيع الوصول

رجل ٢: إلى ماذا تريد الوصول وهذا الوحش لا يكف عن ضربها **(صارخاً)** يا إلهي لقد.. لقد.. لقد

رجل ١: ماذا حصل ها؟.. قل أرجوك

رجل ٢: لقد بدأت بالاستسلام.. لم يعد ثمة ما يعينها

رجل ١: افعل شيئا أرجوك

رجل ٢: ماذا أفعل وأنا برجلين معطلتين

رجل ١: ألا تستطيع الصراخ؟.. اصرخ بهم.. أوصل صراخك إليها.. دعها تقاومهم بضع ثوان أخرى

رجل ٢: وما نفع الصراخ وهم بلا حياء يمنعهم من فعل أي شيء

رجل ١: **(وهو مستمر في البحث)** افعل ما أقوله لك .. هيا.. دعها تقاوم

رجل ٢: **(يصرخ بأعلى ما يستطيع)**

رجل ١: أهذا كل ما تستطيع فعله يا رجل؟

رجل ٢: ألا تكف عن بحثك في هذه القمامة؟

رجل ١: انظر لقد وجدتها

رجل ٢: **(دون أن يلتفت إليه)** وجدت ماذا؟

رجل ١: وجدت ما يبعدهم عنها

رجل ٢: هيا إذن.. إنهم يمسكون بيديها ويباعدون بين ساقيها.. لقد أفلتت الأم نفسها منهم

رجل ١: هل استطاعت الهرب؟

رجل ٢: بل استطاعت الهجوم على الوحش.. إنها تحاول تخليص ابنتها من يديه

رجل ٢: آه.. ما أشجعها.. إنها تعض يديه بقوة.. لقد ترك الفتاة تفلت من يديه

رجل ١: والأم

رجل ٢: إنه يجرها بشراسة ووحشية وهي ما تزال تعض يديه **(صوت طلاقة نارية يعقبها صمت)**

رجل ١: هل قتلها هي الأخرى

رجل ٢: نعم

رجل ١: والفتاة

رجل ٢: عاد وأمسك بها مرة أخرى

رجل ١: لم لم تحاول الهرب بنفسها؟

رجل ٢: حاولت ولكن الآخر تمكن من إلقاء القبض عليها، وهاهو يقدمها للوحش **(منتبها لرجل١)** ماذا تفعل هناك وأنت تمسك هذه البندقية القديمة؟هل تنتظر أن يقوموا باغتصابها؟ لقد ألقى نفسه عليها بهمجية وجنون.. إنه.. إنه.. إنه.. .. .

رجل ١: **(زاحفا نحو الفتحة بصعوبة بالغة.. يزيح رجل ٢ يضع فوهة البندقية في فتحة الجدار الضيقة)** اللعنة لم أعد أرى.. لقد سدت فوهة البندقية الفتحة كله

رجل ٢: ماذا تنتظر أطلق النار قبل أن يتمكنوا منها

رجل ١: ولكنني قد أصيبها بدلاً منهم

رجل ٢: لا خيار لك هيا أطلق النار.. لا بد من إيقافهم.. أطلق النار أرجوك (صارخا)

أطلق

رجل ١: **(يطلق النار.. يستمر بالإطلاق حتى تفرغ البندقية ويخيم الصمت على المكان.. تمر بضع ثوان قبل أن نسمع وقع أقدام تقترب.. لحظة صمت تبدده صرخة قوية واقتحام مفاجئ للمكان.. يدخل رجال المارينز.. يوجهون أسلحتهم باتجاه رجل١و٢ .. يسحلوهما إلى منتصف المسرح.. يقيدون أيديهم.. يضعون على رأس كل منهما كيساً أسود.. يجرونهما إلى خارج المسرح بينما تطفأ الأضواء تدريجياً)**

المشهد الثالث

(الرجلان جالسان في الزنزانة نفسها كما في المشهد الأول.. كل على سريره.. الكاتب يتحرك بينهما جيئة وذهاباً.. يؤدي بعض الحركات.. يتوقف في منتصف المسرح.. يوجه حديثه للرجل ١و٢)

الكاتب : أنتما هنا إذن لإطلاقكما النار عليهم

رجل ١: ليس بالضبط

الكاتب : ماذا تعني

رجل ١: أعني أنني لم أقل لهم هذا

الكاتب : ماذا قلت لهم إذن؟

رجل ١: قلت أنني أطلقت من أجل جر انتباه الآخرين إلينا، وإخراجنا من بين الأنقاض

الكاتب : وهل صدقوك

رجل ١: إنهم لا يصدقون أحداً

الكاتب : نعم هم هكذا دوماً لا يصدقون أحداً

رجل ١: الآن.. ما الذي ينبغي فعله

الكاتب : افعل ما قلته لك في المشهد السابق

رجل١ : المشهد السابق انتهى

الكاتب : إذن هيئ نفسك للمشهد اللاحق

رجل ٢: وماذا عني؟ هل أكتفي بالبقاء إلى جوارك يا أستاذ؟

الكاتب : بل عليك القيام بدورك في المشهد

رجل ٢: كيف؟

الكاتب : بالطريقة نفسها **(إلى الرجلين)** أغمضا عيونكما وانتبها لما أقول حَسْبُ.. هل أنتما جاهزان؟

الرجلان: **(معاً)** نعم

الكاتب : أنتما الآن في يوم عاشوراء.. هل تستذكران ما حدث لكما في ذلك اليوم الحزين

الرجلان : **(معاً)** نعم

الكاتب : ابدءا حالاً إذن

الكاتب : **(كمن يوجه أمراً)** .. إظلام.. **(يظلم المسرح)** .. أكشن

المشهد الرابع

(الرجلان يسيران بين حشد من الناس.. يندفعان باتجاه المكان الرئيس للمواكب الحسينية.. رجل ٢ يحمل ولده الصغير وأكبر أولاده يسير إلى جانبه.. خلفهما مباشرة يسير رجل ٢.. من بعيد تأتي أصوات العزاء هادرة بطريقة تجعل الأبدان تقشعر والقلوب تخشع.. يمكن عرض فيلم سينماني عن أحداث الطّفّ بينما يتزاحم الناس على مشاهدة ما يجري)

رجل ١: كان الأفضل ألا تصطحب ولديك.. ألا ترى كم هو صعب السير وسط هذه الحشود

رجل ٢: إنهما لم يشاهدا مثل هذه الأحداث من قبل.. منذ منعونا من القيام بها

رجل ١: لو كنت مكانك لفضلت البقاء في البيت ومشاهدة الموكب من شاشة التلفاز حَسْبُ. وبهذا أجنب نفسي وأولادي هذه المشقة

رجل ٢: يا رجل هذه المشقة مأجورة

رجل ١: مأجورة ! أجرها على من؟

رجل ٢: على أبي عبد الله

رجل ١: لكن الله فقط هو الذي يحتسب الأجور للناس

رجل ٢: لا تسئ إلى أبي عبد الله في يوم كهذا

رجل ١: أبو عبد الله أكبر من كل الإساءات.. ولا داعي أن تذكر هذا علناً.. ألا تعرف أنهم لو سمعوك لمزقوني إرباً إرباً

رجل ٢: إنك تستحق

رجل ١: ما هذا يا رجل.. أنسيت أنك صديقي وأنك تعرف ما أنا عليه

رجل ٢: أعرف انك لست على ما نحن عليه ولا تتورع من التقول علينا حتى في لحظات مقدسة كهذه

رجل ١: أنا لا أتقول على أحد، وإن كنت قد نهيتك عن جلب الأولاد معك فهذا من أجل سلامتهم فقط.. ألا ترى أننا بالكاد نستطيع شق طريقنا وسط هذه الحشود؟

رجل ٢: وماذا يعني هذا ها؟.. ألا تعرف أن في كل خطوة ثواب؟

رجل ١: إن كان فيها ثواباً أم عقاباً.. لا أريد منك أن تفكر بهذه الطريقة

رجل ٢: حسن إذن دعنا نشاهد ما يجري.. لقد بدأت **(التشابيه)**

رجل ١: انظر إلى هؤلاء الصغار إنهم كالورود

رجل ٢: هؤلاء هم أولاد مسلم عليهم السلام **(أولاد يرتدون الملابس الخضر الأنيقة والزاهية وهم يقادون إلى حتفهم وقد ربطوا على التوالي بسلسلة حديدية)**

رجل ١: أعرف أنهم أولاد مسلم، وأن شمر سيمنع عنهم الماء.. هاهو الشمر قد أتى **(يرتدي شمر الملابس الحمر وهو يلوح بسيفه الضخم.. ينقض على آنية الماء التي تقدم للأولاد فيسقطها أرضاً)** يا لقسوتك يا شمر

رجل ٢: لنرجمه بالحجر إذن

رجل ١: وما ذنب الرجل الذي وافق على تمثيل دور شمر.. أنسيت أن هذا كله تشبيه فحسب؟

رجل ٢: إنك لا ترى ما أرى

رجل ١: ما الذي تراه أنت ولا أستطيع رؤيته أنا؟

رجل ٢: أنت بلا قلب يا رجل.. !

رجل ١: أتراني على هذه الدرجة من قبح السلوك يا صديقي!

رجل ٢: لقد امتنعت عن رجم الشمر فماذا ننتظر منك أكثر من هذا؟

رجل ١: قلت لك إن شمراً مجرد رجل مثلنا يقوم بما طلب منه تشبيهاً لحالة معروفة

رجل ٢: **(يتناول حجراً يرمي به الشمر.. يفعل الآخرون مثله.. عشرات الأحجار تنهال على الشمر من جانبي الموكب.. الشمر يحاول تلافيها بالترس. يصاب رجل١ بحجر فيسقط مضرجاً بالدم.. يتقدم رجل من بين الحشود بطريقة مريبة.. يشق طريقه وسط الناس.. يقف قريباً من رجل٢.. يفتح أزرار سترته مفجراً حزامه الناسف بين الجموع التي راحت تتناثر أجزاؤها في كل مكان.. يصاب الشمر بعدد من الشظايا فيخر صريعاً، وكذا حال بعض أولاد مسلم الذين راحوا يتلوون أو يرتجفون جراء الدم المتدفق بغزارة من جروحهم الكثيرة.. يضطرب الموكب.. ترفع الجثث وبقايا اللحوم المتناثرة،ويستأنف الموكب مسيرته على إيقاع الطبول والدفوف بينما تطفأ الأضواء تدريجياً)**

المشهد الخامس

تفتح الأضواء تدريجيا.. بقعة ضوء تتوهج على سرير رجل١ فيستيقظ من نومه.. يلقي نظرة بانورامية على المكان.. عدد من الأسرة يرقد عليها جرحى التفجير.. الأطباء يعملون لهم ما يلزم.. رجل١ ينهض.. يتقدم إلى مقدمة الخشبة)

رجل ١: **(إلى جمهور النظارة)** أكان هذا مجرد كابوس مريع!؟.. أم هو ما حدث لنا فعلاً.. اللعنة.. لم أعد أميّز بين ما نقوم به من تمثيل وبين ما يحدث لنا فعلاً.. لقد

التبس علي الأمر.. سأحاول أن.. .. **(يستدير لكنه يتوقف فجأة صامتاً إذ يرى الجرحى على أسرة المستشفى ثم إلى الجمهور)** هذه الوجوه أعرفها.. أليس هذا ابن صديقي؟! **(يصمت.. يتذكر)** .. إنه هو بالتأكيد.. ولكن أين والده؟ وأين شقيقه الصغير؟.. **(صارخاً بقوة)** .. لا.. لا يمكن.. لم يكن الأمر حقيقياً **(يتقدم منه أحد الممرضين)**

الممرض: تعال معي رجاءً

رجل ١: معك إلى أين؟

الممرض: إلى سريرك طبعاً

رجل ١: سريري ليس هنا.. سريري حيث.. ..

الممرض: ولكنك مصاب

رجل ١: **(بذهول)** أنا مصاب؟

الممرض: نعم

رجل ١: هذا يعني أن الحدث كان واقعياً

الممرض: نعم

رجل ١: وأين صديقي الذي.. ..

الممرض: **(مقاطعاً)** البقاء في حياتك يا رجل

رجل ١: ماذا تقول.. أنت تهرف بما لا تعرف

الممرض: الذي أعرفه أنا هو أنك أصبت خلال الموكب وأن علي العناية بجرحك هذا **(يشير إلى الجرح)**

رجل ١: **(مردداً بآلية)** جرحك هذا **(منتبهاً)** هل يعني أنني جرحت معهم في الـ.. .. .

الممرض: نعم

رجل ١: ولكن الأمر كان مجرد تمثيل

الممرض: صدقت لقد صارت حياتنا كلها تمثيل في تمثيل

رجل ١: هذا غير ممكن دعني أرى الكاتب

الممرض: يبدو أن حرارتك قد ارتفعت ثانية.. منذ جئنا بك إلى هنا وأنت لا تكف عن مناداة الكاتب.. دعني أضعك على السرير أولاً

رجل ١: أريد الكاتب.. أريد الكاتب.. أريد الكاتب **(تطفأ الأضواء)**

الكاتب : **(تفتح الأضواء.. رجل ١ ما يزال مردداً جملته الأخيرة)** اهدأ يا رجل.. أنت هنا معي.. وأنا معك

رجل ١: أ أ أأنت الكاتب؟

الكاتب : ومن تراني

رجل ١: ها **(مرتبكاً)** .. أأعني أنت الكاتب
الكاتب : ومن سيكون غيري
رجل ١: ولكن..
الكاتب : لا عليك يا رجل.. اهدأ.. لقد كانت ردود أفعالك طبيعية حتى إنك بدأت تتوهمها
رجل ١: حسناً .. حسناً.. ولكن أين صديقنا الـ.. ..
الكاتب : فقط انظر إلى هناك **(يشير إلى سرير رجل ٢)**
رجل ١: **(باسترخاء)** حمداً لله أنك لم تمت
رجل ٢: ما هذا يا رجل.. لا تدع ردود أفعالك تجرك إلى الاستبهام
رجل ١: وهل يمكن خلاف هذا؟
رجل ٢: نعم.. أنسيت أننا نتبع ردود أفعالنا حَسْبُ
رجل ١: يبدو أنني نسيت فعلاً.. أنا آسف
الكاتب : لا عليك يا رجل.. دعنا نكمل ما بدأنا..
رجل ١: مهلاً **(ينصتون)** ثمة أصوات تقترب.. إنها أصواتهم على ما يبدو
رجل ٢: ماذا وراءهم هذه المرة
رجل ١: لننتظر ونرَ **(يقتحم رجال من المارينز الزنزانة على نحو سريع ومريع)**
الأول : أنت.. تعال إلى هنا
الكاتب : ماذا تريدون؟
الأول : لا نريدك أنت بالطبع.. هيه أنت تعال بسرعة
رجل ١: **(يعرف أنه هو المقصود وليس رجل٢ فيعيد مكرراً)** هيه أنت .. تعال إلى هناك
رجل ٢: هناك أين؟
رجل ١: هناك هنا
رجل ٢: **(يشير بيديه)** هناك.. هنا.. لم أفهم
رجل ١: **(إلى رجل المارينز)** إنه لم يفهم.. كيف تستطيع أنت إفهامه
الأول : إفهام من؟
رجل ١: إفهامه هو بالهناك
الأول : وما شأنه
رجل ١: شأنه بالهناك؟
الأول : نعم
رجل١ : شأنه شأني

الأول : وما شأنكما

رجل ٢: صديقي يعني أن لا شأن لنا بهنك

الثاني : **(متدخلاً لحسم الموقف)** أنت تعالي إلى هنا

رجل ٢: **(ضاحكاً)** إنها ليست هنا

الثاني : أنت **(إشتح)**

رجل ٢: أين تريدني أن **(إشتح)**

رجل ١: عليك أن تعرف (مقلداً الثاني) .. ألم **(تشتح)** من قبل

الثاني : **(يمسك بتلابيب رجل١ ويجره بقوة)** أنتِ

رجل ١: نعم .. أنا أشتح وليس هو

الثاني : سأعلمك كيف تشتح

الكاتب : **(متدخلاً)** ما الأمر؟

الأول : **(يصرخ بوجه الكاتب)** إشتح **(يجرون رجل١ عنوة ويخرجون)**

رجل ٢: لماذا أخذوه؟

الكاتب : لغاية ما

رجل ٢: ما هي؟

الكاتب : سنعرف فيما بعد

رجل ٢: والمسرحية؟

الكاتب : سنكملها معاً.. أنا وأنت

رجل ٢: كيف

الكاتب : كما في المشاهد السابقة **(يتقدم منه.. يضع يده على رأسه ثم يقول له بصوت مؤثر) أغمض عينيك ودع ذاكرتك تقودك إلى الوراء.. إلى اليوم الذي كنت فيه تحت نصب الحرية.**

المشهد السادس

(صورة نصب الحرية تغطي خلفية المشهد وتتداخل مع ما يعرض أسفلها من صور سينمية إن شاء المخرج ذلك)

رجل ٢: **(إلى رجل يقف إلى جانبه سنطلق عليه تمييزاً رجل٣)** ما الذي يجري هنا بالضبط،ولماذا يتجمع الناس تحت نصب الحرية؟

رجل٣ : هل أنت أميٌّ

رجل ٢: لا.. لماذا؟

رجل٣ : لماذا لم تقرأ إذن؟!

رجل٢ : أقرأ ماذا؟

رجل٣ : الورقة

رجل ٢: أيُّ ورقة؟

رجل٣ : تلك التي هناك **(يشير إلى ورقة ملصقة على جدار إحدى ركيزتي النصب)**

رجل٢ : أهي مهمة حد التزاحم من أجل قراءتها؟

رجل٣ : ماذا دهاك يا رجل.. أتظن أمر النصب هيّناً إلى هذه الدرجة؟

رجل ٢: وما علاقة النصب بالورقة

رجل٣ : هل أنت عراقي؟

رجل٢ : طبعاً.. هل يحتاج هذا إلى سؤال!؟

رجل ٣: قل هذا لنفسك إذن

رجل ٢: عفواً لم أفهم

رجل ٣: **(غاضباً)** الورقة من جماعة لها مصلحة في تفجير نصب الحرية.. ها هل فهمت!؟

رجل٢ : ألا لعنة الله على من يفكر بأمر كهذا **(لنفسه)** أتعتقد أن هذه الورقة لها علاقة بوجودهم هنا أيضاً

رجل ٣: وجود من؟

رجل ٢: المارينز

رجل٣ : هل رأيتهم

رجل٣ : نعم

رجل٢ : أين

رجل٢ : حول الساحة وهم في حالة تأهب تام

رجل٣ : ولم هم متأهبون.. أهو حرص منهم على النصب

رجل٢ : ظاهرياً.. نعم.. وباطنياً يتمنون إزالته اليوم قبل الغد

رجل٣ : لماذا؟

رجل٢ : انظر إلى هناك

رجل٣ : هناك.. أين؟

رجل٢ : إلى النصب

رجل٣ : أنا أنظر

رجل٢ : ألا تفهم ما تنطق به كل قطعة من قطعه؟

رجل٣ : ليس كثيراً

رجل٢ : إذن انظر من اليمين إلى اليسار وتوقف عند منحوتة المرأة التي تحمل مشعلاً وكأنها تحلق به إلى الأعلى من مركز النصب

رجل٣ : ها أنا ذا أنظر

رجل٢ : قل لي.. بماذا تشعر؟

رجل٣ : أ.أ.أ.. أشعر بشيء لا أستطيع تفسيره لك

رجل٢ : وماذا أيضاً؟

رجل٣ : أكاد أراه في دخيلتي ولكنني.. .

رجل٢ : (مقاطعاً) عظيم

رجل٣ : من؟

رجل٢ : الذي تراه في دخيلتك

رجل٣ : إنك تحيرني

رجل٢ : لماذا؟

رجل٣ : لأنك تجعلني أرى ما لم أره من قبل

رجل٢ : نعم.. هذا بفضل الكاتب

رجل٣ : أي كاتب؟

رجل٢ : كاتب المسرحية

رجل٣ : **(باستغراب)** أيُّ مسرحية

رجل ٢: مسرحية.. أ.. أ.. الحقيقة لا أعرف اسمها بعد لكنني أقوم بالتدريب عليها

رجل٣ : أين؟

رجل٢ : هنا

رجل٣ : هنا!!هاهاهاها.. اعتقدت أنك رجل.. .

رجل٢ : **(مقاطعاً بسرعة)** انظر

رجل٣ : ماذا ؟

رجل٢ : **(يشير إلى رجل قادم من وراء الحشد)** من ذاك ولماذا يشق الجمع بحماس مريب؟

رجل٣ : **(ينظر باتجاه الرجل مرتاباً)** لا بد أنه

رجل٢ : إنه من؟

رجل٣ : واحد منهم

رجل٢ : من هم؟

رجل٣ : الذين يريدون تفجير النصب

رجل٢ : هيا لنوقف هذا المجنون.. **(صارخاً)** انبطحوا أرضاً هذا رجل مفخخ **(ينبطح الجميع على الأرض.. الرجل المفخخ يستمر بالاندفاع نحو قاعدة النصب.. يتبعه رجل٢ ورجل٣ وبضعة رجال آخرين.. يحاصرون المفخخ في دائرة ضيقة.. يرمون بأنفسهم عليه.. وفي اللحظة التي يغطونه بأجسادهم يسحب حزامه الناسف فتتطاير أشلاؤهم متناثرة في فضاء المكان.. تطفأ الأضواء ويسود الصمت.**

المشهد الأخير

(تفتح الأضواء.. رجل٢ ما يزال على سريره.. يتلوى.. يتألم.. يصرخ بقوة.. يحاول الكاتب تهدئته وتخليصه من حالة الاستيهام التي تلبسته.. ينتبه لنفسه)

رجل٢ : حمداً لله أن النصب ما يزال بخير

الكاتب : للنصب رجال تحميه فلا تقلق

رجل٢ : هل عاد صاحبنا ؟

الكاتب : ليس بعد.. لكنه سيعود حتماً

رجل٢ : معك حق.. لا بد أنهم قد انتهوا من استجوابه الآن **(ينهض)** قل لي يا أستاذ.. لماذا لم يحققوا معك حتى هذه اللحظة.. أتراهم يبيتون لك أمراً ؟

الكاتب : لا تقلق بشأني

رجل٢ : كيف لا أقلق

الكاتب : لأنهم لا يعرفون ما أعرف

رجل٢ : ولكنهم.. . **(يتوقف عن الكلام فجأة.. ينتصت.. ثم إلى الكاتب)** هل تسمع ما أسمع؟

الكاتب : **(بلا مبالاة)** أهو ضجيجهم مرة أخرى؟

رجل٢ : نعم

الكاتب : ربما جاؤوا بصاحبنا

رجل٢ : ربما

الكاتب : لقد اقتربوا .. هل تستطيع رؤيته معهم

رجل٢ : كلا **(يحدق جهة الصوت)** إنه ليس معهم

الكاتب : هذا يعني أن دورك في التحقيق قد حان وربما هو دوري

(يتوقفان عن الكلام .. ينظران إلى جهة الصوت.. يتراجعان إلى الوراء قليلاً.. يقتحم المارينز المكان كما في كل مرة وهم يشهرون أسلحتهم بوجه رجل٢ والكاتب.. يمسكون رجل٢.. يقيدون يديه.. يغطون رأسه بكيس أسود..

وبكعوب بنادقهم يدفعونه إلى خارج المكان.

موسيقى.. بقعة ضوء صغيرة تسلط، تدريجياً، على الكاتب فتفصله عن بقية الموجودات.. الكاتب يمسك قضبان السجن.. يرفع يمينه إلى ما فوقها بحركة تشبه حركة المفكر السجين في نصب الحرية..

يصعد إلى الخشبة رجل من بين الناس يمسك القضبان الحديدية داعماً الكاتب كما في نصب الحرية أيضاً.. تظهر صورتهما مكبرة على الشاشة.. ومن عمق الشاشة يتقدم الجزء نفسه من نصب الحرية حتى تمتزج صورته بصورة الكاتب.. تستمر الموسيقى.. تتوقف الصورة في الشاشة مع بقاء تشكيلة الكاتب والرجل ثابتة على خشبة المسرح حتى النهاية.

❑❑

قربان
مسرحية في فصل واحد

أحمد إسماعيل إسماعيل

(ساحة عامة في وسط المدينة. يتفرع عنها أربعة شوارع، الساحة متوسطة الحجم، مفروشة بعشب أخضر، ومحاطة بحديد مشبك يرتفع عن الشارع مقدار متر واحد، وسط الساحة ينتصب تمثال كامل وكبير الحجم، الرأس المحاط بتاج مرفوع بأنفة، واليد اليمنى ممدودة إلى الأمام في هيئة من يحيّي بود. حارسان يتجولان حول التمثال وكل واحد منهما يقبض على بندقيته في حالة تأهب، الوقت: منتصف الليل).

الحارس ١: **(بهمس)** هل ترى شيئاً؟

الحارس ٢: **(بهمس)** لا، وأنت؟

الحارس ١: لا شيء.

الحارس ٢: **(بعد صمت)** كن حذراً، قد يفاجئنا أحدهم.

الحارس ١: مثل من؟

الحارس ٢: ومن غيرهم: الغوغاء يا فهمان.

(يدوران حول التمثال بخطوات حذرة)

الحارس ١: الوضع آمن.

الحارس ٢: لا بد من توخي الحذر.

(يدوران حول التمثال. تمر لحظات صمت وترقب)

الحارس ١: هل يمكن أن يفعلوها مرة أخرى؟

الحارس ٢: ربما، من يدري؟!

الحارس ١: يسقطوه مرة أخرى؟!

الحارس ٢: **(يقاطعه بخوف)** لا تقل يسقطوه يا غبي، لا تقل يسقطوه.

الحارس ١: **(باستغراب)** ألم يسقطه ذلك الفتى؟

الحارس ٢: **(بحنق)** الفتى؟! بل قل الغوغائي.

الحارس ١: **(بخوف. بعد تفكير)** ترى ما حاله الآن؟

الحارس ٢: **(بسخرية)** يتربع على الخازوق.

الحارس ١: مسكين.

الحارس ٢: مسكين؟!

الحارس ١: **(بخوف)** أقصد ليذهب إلى الجحيم.

(يتمايل التمثال، ينتاب الحارسان خوف واضطراب).

الحارس٢: التمثال يهتز!

الحارس ١: إنه يسقط.

الحارس ٢: الغوغاء.

الحارس ١: **(بصوت مخنوق)** من هناك؟

الحارس ٢: **(بصوت عال ومضطرب)** قف.

الحارس ١: قفوا.

(يدوران حول التمثال باضطراب وخوف، يتمايل التمثال أكثر، يحاولان الإمساك به فيسقط فوقهما.. يموتان)

ـ ٢ ـ

(مكتب ذو أثاث أنيق و باذخ، الوالي يجلس إلى طاولته، وأمامه يقف نحات شاب بانكسار وتبلد)

الوالي: **(بعد صمت قصير)** بدأ صبرنا ينفد يا أستاذ.

النحات: أكاد لا أصدق ما يحدث.

الوالي: بل صدق. لقد سقط التمثال مرة أخرى.

النحات: **(بحرج)** سيدي. .

الوالي: سقط هذه المرة دون أن تمسه يد فاعل!

النحات: غريب!

الوالي: لولا تضحية الحارسين بنفسيهما لما وجدته سالماً هذه المرة.

النحات: **(باندهاش وعجز)** لم يسبق لي أن أشرفت على تنصيب تمثال، أي تمثال، وسقط بمثل ما يحدث لتمثال جلالته!!

الوالي: لقد أصبحنا سخرية كل من هبَّ ودبَّ.

النحات: لقد استخدمت كل وسائلي العلمية من أجل تثبيت هذا التمثال في مكانه، ولكن دون جدوى!!

الوالي: اسمع يا أستاذ، سنمنحك فرصة أخرى.. وأخيرة، بعدها لكل حادث حديث.

النحات: **(بتردد وتهيب)** سيدي، أرجو.. أرجو إعفائي من هذه المهمة.

الوالي: **(بضيق)** ماذا تقول أيها الفنان؟! لقد أوكلنا إليك فقط شرف هذه المهمة، ويجب أن تكملها على أحسن وجه. تثبيت التمثال في مكانه مهمة وطنية ويجب أن تنجزها بسرعة.

النحات: ولكن..

الوالي: **(بحزم)** مع السلامة.

النحات: **(برجاء)** سيدي..

الوالي: مع السلامة يا أستاذ.

ـ ٣ ـ

(غرفة التحقيق ـ الجدران كابية اللون، والإضاءة خافتة، طاولة وحيدة يجلس إليها محقق في متوسط العقد الثالث من العمر، وأمامه يجلس السجين الفتى جودي، وهو منكمش على نفسه برعب، تبدو عليه آثار تعذيب واضحة. على الطاولة دفتر كبير وقلم).

المحقق: **(وهو ينقر بالقلم على سطح الطاولة)** أهلا جودي.

هيا قل يا صديقي، من طلب منك القيام بهذا الفعل الشنيع؟

جودي: لا أحد يا سيدي.

المحقق: **(بضيق مكتوم)** لا أحد؟!

جودي: لا أحد.

المحقق: **(ينهض. يربت على كتف الفتى)** لا أحد. لا أحد. اسمع يا صديقي، نحن نعرف جيداً أنك لست من صنف هؤلاء الزعران المخربين. لقد سألنا عنك وقيل لنا إنك فتى طيب ومهذب ولا تكذب أبداً.

جودي: أنا لا أكذب.

المحقق: **(بغضب)** كذاب.

جودي: ..

المحقق: ماذا يعمل والدك؟

جودي: والدي ميت يا سيدي، مات قبل سنتين.

المحقق: إذاً عمك هو من حرضك على هذا الفعل؟

جودي: لا سيدي. فمنذ أن مات والدي لم يزرنا أحد من أعمامي.

المحقق: إذاً خالك هو من حرضك؟

جودي: لا.

المحقق: **(يزداد عصبية)** جدك. جارك. رفيقك. من. قل من؟؟

جودي: **(يصمت بشيء من التحدي)..**

المحقق: اسمع يا ولد، إذا بقيت مصراً على الإنكار فسنضاعف عقوبتك.
(يجلس في مكانه بعد أن كان يدور حوله)كم وجبة طعام تقدم لك في اليوم؟

جودي: واحدة، واحدة فقط يا سيدي.

المحقق: **(بسخرية)** لا. لا. هذا غير معقول. سأطلب من الشباب في القبو ألا يبخلوا عليك بالطعام.

جودي: **(بألم)** اليوم صباحاً، ركلني السجان وقال لي تفضل إلى القبو لتأكل يا حيوان.

المحقق: **(بسخرية)** أرأيت، الشباب طيبون، ولا بد أنهم قدموا لك وجبة دسمة؟

جودي: لا، لقد..

المحقق: ها. . ماذا؟

جودي: ربطوا أسلاكاً كهربائية ب..

المحقق: **(بلهفة وسخرية)** بماذا؟

جودي: **(بخجل وقهر)** بأعضائي السفلية.

المحقق: **(يضحك بسخرية)** حقاً؟

جودي: نعم. كان ذلك مؤلماً، كدت أموت.

المحقق: ستموت إذا بقيت على عنادك هذا.

جودي: لا أريد أن أموت يا سيدي.

المحقق:: **(بسخرية)** حقاً؟ هل تريد العيش من أجل أن تحطم تمثال مولانا الملك مرة أخرى؟

جودي: لا يا سيدي، بل من أجل والدتي وأختي، فأنا معيلهم الوحيد.

المحقق : وأقرباؤك: جدك، عمك، خالك..

جودي : **(بحرقة)** بعد موت والدي، تنكر الجميع لنا، لذلك تركت المدرسة كي أعمل.

المحقق : **(يصفق بسخرية)** أحسنت. إذاً فأنت رجل البيت.

جودي: : نعم يا سيدي.

المحقق: ومعلمك الذي كنت تأتمر بأمره، ألن يساعد أهلك؟

جودي: **(بحنق ممزوج بالألم)** معلمي! لا، لا يمكن أن يساعد السيد شهاب عائلتي.

(ينتفض المحقق من مكانه كالمصعوق)

المحقق: السيد شهاب؟! من هو السيد شهاب هذا؟ تكلم يا ولد.

جودي: السيد شهاب هو معلمي الذي كنت أعمل لديه.

المحقق: **(بلهفة)** أحسنت، لقد بدأت تتجاوب. تكلم، قل من هو السيد شهاب هذا وسنطلق سراحك في الحال.

جودي: **(بفرح)** حقاً؟

المحقق: طبعاً. هيا عجل يا جودي كي تنام اليوم في البيت. هيا يا رجل البيت وعماده.

(يجلس المحقق في مكانه. فيما تزوغ نظرات جودي في حالة تذكر)

جودي: منذ زمن..

المحقق: نعم. أكمل.

جودي: عندما مات والدي، تركت المدرسة وعملت في السوق لأعيل أمي وأختيَّ الصغيرتين، وفي السوق أخذني إليه بعض من كان يعمل لديه من فتيان.

المحقق: أكمل. أكمل.

جودي: **(وهو يتخيل)** لم يكن السيد شهاب يتكلم معي كثيراً، كان كل صباح يأتي إليّ في مكان عملي الذي حدده لي..

(يتجسد ما يرويه للمحقق)

ـ ٤ ـ

(الساحة العامة، حيث ينتصب التمثال، يقف الفتى جودي في زاوية شارع فرعي غير بعيد عن ساحة التمثال، يحمل في يده بضع علب دخان، وإلى جانبه ثمة طفل ماسح أحذية يجلس أمام صندوقه، يمسح حذاء رجل بخفة، ينتهي من الحذاء، ينقر أسفل الحذاء دون أن يرفع رأسه، ينقده الرجل قطعة نقدية ويمضي، يقترب منه السيد شهاب، وهو رجل ربعة، يرتدي الزي العسكري، يتقدم من جودي الذي يرفع صوته أكثر عندما يشاهده).

جودي: لوكي.. فايسترو.. جيتان...

(يضع شهاب قدمه على الصندوق. فيبدأ الفتى بتلميع الحذاء بنشاط وخوف. ويشير لجودي بالاقتراب. يهرع جودي نحوه بخوف).

شهاب: **(بعنجهية)** كيف يسير العمل اليوم؟

جودي: **(باضطراب)** جيد، لا بأس يا معلم.

(يقدم جودي بعض النقود لشهاب)

شهاب: **(بضيق. بعد أن يعد النقود)** وهل تسمي هذا شغل يا حيوان؟

(يبتعد عن المكان، يشيعه ماسح الأحذية وجودي بنظرات الحسرة والضيق. يلتفت شهاب الذي وصل بالقرب من التمثال فجأة. يشير لجودي بالتوجه نحوه).

شهاب: **(بأمر)** جودي.

(ينطلق جودي نحوه بسرعة. وما أن يصل حتى يتلقى صفعة، بسخرية) مولانا هو الذي صفعك، فهو لا يحب من يغشنا، وسيفعل ذلك دائماً إن عدت إلى الغش مرة أخرى. مفهوم؟

جودي: **(بخوف وغبن)** مفهوم يا سيدي.

(يعود إلى مكانه وهو يبادل ماسح الأحذية نظرات الغبن)

ـ ٥ ـ

(غرفة التحقيق، ما يزال جودي شارد النظرات، ينتفض المحقق بعصبية)

المحقق: كذاب. لا يمكن أن يفعل السيد شهاب ذلك، قل الصدق يا ولد.

جودي: أقسم أنني قلت الصدق يا سيدي.

المحقق: **(بخبث)** تتهم تمثال مولانا بتوجيه الصفعات وتدعي قول الصدق؟

جودي: سيدي، السيد شهاب هو من كان يقول لي: إن مولانا هو من صفعك.

المحقق: كان يمازحك. لا بد أنه كان يمازحك، فكيف صدقت ذلك؟ إنه تمثال من حجر يا غبي.

جودي: **(بعد لحظة صمت وألم)** رفاقي أيضاً قالوا لي ذلك.

المحقق: **(بحنق)** ورغم ذلك حطمت تمثال جلالته يا بغل؟

جودي: **(بعد لحظة ذهول)** في ذلك اليوم، صباح ذلك اليوم الذي هبت فيه تلك العاصفة القوية التي اجتاحت المدينة، تطايرت علب الدخان من يدي، فلحقت بها، ركضت من شارع إلى شارع ولم أستطع الوصول إليها، كانت العاصفة أيضاً تجوب الشوارع وتهدر بقوة، ولا أعرف ماذا حدث لي حينها، وكيف وصلت إلى موقع التمثال، وهناك رحت أبحث عن السيد شهاب كي أرد له الصفعات والشتائم التي كان يوجهها لي، بحثت عنه كثيراً، فلم أجده، وحين وقع نظري على تمثال مولانا الملك وكفه الممدودة التي.. التي كان شهاب.. **(يصمت بخوف).**

المحقق: **(بسخرية وحنق)** حطمته، حطمت تمثال جلالته. **(يصمت للحظات مترقباً رد الفتى)** حسن، ستنال على عملك هذا مكافأة مجزية، سنقدم لك أشهى المأكولات، سأطلب من الشباب في القبو أن يحسنوا ضيافتك.

جودي: **(بخوف وهو يتحسس جسده ويتكوم على نفسه)** لا. لا تفعل يا سيدي.

المحقق: **(بسخرية وحنق)** لا بأس. سنطعمك حتى تصاب بالتخمة.

- ٦ -

(الساحة العامة، حيث مكان التمثال، التمثال ممدد على الأرض بجانب قاعدته، وإلى جانبها يجلس مساعد النحات بحيرة، يدخل النحات، ترتسم على وجهه علامات الدهشة والضيق فجأة، الوقت: قبيل الغروب).

النحات : أين العمال؟

مساعد النحات : لقد ذهبوا. ذهبوا إلى بيوتهم.

النحات: كيف يذهبون قبل تثبيت التمثال في مكانه؟

مساعد النحات: لا فائدة يا أستاذ، كلما حاولنا تثبيت قدميه في القاعدة، تأرجح.. ثم سقط.

النحات: **(بقلق)** هل أصابه مكروه؟

مساعد النحات: إنه سليم تماماً، لم يصب بخدش.

النحات: **(بارتياح)** عظيم.

مساعد النحات: القاعدة هي السبب يا أستاذ.

النحات: القاعدة؟!

مساعد النحات: نعم.

النحات: هل تم بناء القاعدة بالإسمنت الجيد؟

مساعد النحات: طبعاً، ورغم ذلك لم نستطع تثبيت قدمي التمثال بالقاعدة، وكأن في داخلها عفاريت وشياطين، لا إسمنت وحديد.

النحات: **(بضيق شديد)** أقسم أنني لم أعد أفهم شيئاً، لم أدع وسيلة، أو طريقة هندسية علمية حديثة إلا واستخدمتها في تثبيت هذا التمثال، ولكن دون جدوى. لقد فشلت، أعترف أنني فشلت.

مساعد النحات: الذنب ليس ذنبك. إنه ذنب العفاريت والشياطين يا أستاذ.

النحات: **(بسخرية وقهر)** عفاريت وشياطين؟!

مساعد النحات: نعم.

النحات : **(بعتب ونفاد صبر)** هل جننت؟

مساعد النحات: ليلة أمس حدثت جدي عن هذا الأمر، هل تعلم ماذا قال؟

النحات : **(بسخرية)** ماذا قال جدك العالم يا سيدي؟

مساعد النحات: قال: الأمر يحتاج إلى إراقة دماء. لن ينتصب التمثال ويثبت في مكانه إلا بعد إراقة الدماء عند قدميه.

(ينظر إليه النحات بسخرية وحنق ثم يطلق قهقهة ساخرة) لا تسخر مني يا سيدي، إن تقديم القربان سيخلص مولانا: أقصد تمثال مولانا الملك المعظم، من الشياطين و العفاريت التي ربما سكنت داخله. أو داخل القاعدة.

النحات: **(بانزعاج)** كف عن هذا التخريف يا رجل ودعني أفكر في حل منطقي.

ـ ٧ ـ

(زنزانة صغيرة ومعتمة، في أحد جدرانها بابان: باب المدخل الحديدي، وإلى جانبه باب المرحاض الخشبي المهترئ، وفي أعلى الجدار المقابل لهما تقع كوة صغيرة، مشبكة بقضبان حديدية، حزمة من نور القمر الفضي الباهت تتسلل من خلال الكوة إلى جوف الزنزانة لتعكس، في زاوية حادة، ظل الكوة المشبكة بالقضبان على منتصف صدر الجدار المقابل، وتنثر بقايا ضوء على وجهين منقبضي القسمات وقد افترش جسداهما الأرض كبقايا صور متناثرة. الوقت: مساء. يهب الفتى جودي من نومه كالمصعوق).

جودي: نسرين.. عودي يا نسرين..

(يهب الفتى شاكر من نومه مفزوعاً، ينظر إلى جودي باندهاش)

شاكر: جودي.

جودي: ارجعي يا نسرين، أمسكي بها يا أمي، نسرين..

شاكر: اهدأ يا جودي.

جودي: **(يهدأ كمن يستيقظ من كابوس)** نسرين أختي..

شاكر: أفق يا جودي. إنك تحلم.

(يهدأ جودي) لا بد أنك شاهدت حلماً مزعجاً.

جودي: شاهدتها تتجول في السوق وهي.. وهي تتسول.

شاكر : من.. شاهدت من؟

جودي : نسرين.. أختي نسرين.

شاكر: اهدأ يا جودي..

جودي: **(بهلع)** ماذا يعني هذا يا شاكر؟

شاكر : **(بعد لحظة حيرة)** لا أعرف. لا شيء.

جودي: لا بد أنهم بحاجة للطعام. نعم. إنهم جياع مثلي. (يبكي) اللعنة على عمي. اللعنة عليه وعلى جدي وعلى.. اللعنة على الجميع. الجميع تنكر لنا بعد موت أبي.

شاكر: **(بتعاطف)** عد إلى النوم، يجب أن تأخذ قسطاً من الراحة.. استعداداً لحفلة الغد.

جودي: **(يبكي)..** أكرههم.

شاكر: إنهم وحوش.

جودي: **(بعد صمت قصير)** متى سنخرج من هنا؟

شاكر: **(بعد تفكير قصير)** لا أعرف.

جودي: كم اشتقت لأمي. ولأختي نسرين وليلى.

شاكر: **(بتأثر)** أنا أيضاً اشتقت لأمي.

جودي: لا بد أن تكون أمي الآن قلقة عليَّ كثيراً، إنها امرأة حنون. حنون جداً.

شاكر: **(يشهق بالبكاء)** البارحة، عندما كانوا يضربونني، شتموا أمي، قالوا عنها. قالوا. . **(كالملسوع)** أمي ليست عاهرة. أمي أيضاً طيبة وحنون.

جودي: **(بحنق)** كانوا أربعة، وكنت بينهم مثل الكرة، كل واحد منهم كان يركلني في جانب من جسدي وهو يشتم أمي، وشتموا أختي أيضاً.

(يحبس شهقاته الحارقة، تبرق عينا شاكر بنظرات قلقة، يسود صمت ثقيل للحظات).

شاكر: إنهم بلا شرف.

جودي: **(بعصبية، وانفعال وهو يضرب جدار السجن بقبضتيه)** أمي ليست عاهرة، أمهاتكن هن العاهرات. أولاد العاهرات.

شاكر: **(بخوف)** اهدأ. اهدأ يا جودي، سيستيقظ أحدهم على صوتك، حينها. . أنت تعرف ماذا سيفعل.

جودي: فليستيقظ.

شاكر: **(بهلع)** سيجلدك. . ويجلدني معك. أرجوك. أرجوك أن تهدأ يا جودي.

(يهدأ جودي وهو ينظر إلى شاكر بشفقة) لقد شتموا أختي أيضاً، ولكن عندما سألوني عن اسمها، لم أذكر لهم اسمها الحقيقي، كذبت وقلت لهم: إن اسمها غالية، فراحوا يشتمون غالية، أنا لا أعرف من تكون غالية، لذلك لم أنزعج عندما بدؤوا يشتمونها. كنت تحت التعذيب أحبس الضحك رغم الألم الذي تعرفه.

جودي: سينتقم الله منهم.

شاكر: حقاً؟

جودي: **(وهو ينظر نحو النافذة كالحالم)** نعم، سترى ذلك بنفسك حين نخرج من هنا.

ـ ٨ ـ

(مكتب الوالي، يقف النحات أمام الوالي بانكسار، الوالي جالس في حالة استرخاء. الوقت: نهار).

الوالي: **(بسرور)** القربان. القربان.. آه حل رائع، كيف لم يخطر في بالي؟! مساعدك هذا عبقري يا أستاذ.

النحات: ولكنه حل غير منطقي يا سيدي.

الوالي: بالعكس، إنه منطقي مئة بالمئة، القدماء استخدموه في حالات أعقد من هذه ونجحوا.

النحات: **(بلامبالاة)** حسن، كما تشاء.

الوالي: **(بسرور)** والقربان جاهز.

النحات: لا بد أن يكون خروفاً.

الوالي: **(بسخرية وهو يكتم ضحكه)** ماذا.. ماذا قلت؟!

النحات: **(بخجل)** أليس.. أهو عجل أم بقرة؟

الوالي: **(يقهقه بقوة ساخراً)** لا يمكن أن تكون جاداً، لا. لا بد أنك تمزح.

النحات: **(بحيرة وارتباك)** المعذرة.. هل هو أكثر من حيوان؟ مجموعة خراف؟

الوالي: **(يهدأ. يحدق في النحات بنظرة حادة)** القربان المقدم لمولانا ليس حيواناً أيها الفنان.

النحات: **(باستغراب)** ليس حيواناً؟! إذا لم يكن حيواناً.. **(باندهاش وهو يدقق في وجه الوالي الجامد)** سيدي.. هل؟

الوالي: نعم، كالقرابين التي كانت تقدم في تلك الأزمنة المباركة.

النحات: **(كالمصعوق)** لا. إنه تقليد وثني يا سيدي. خرافة.

الوالي: **(بغضب وسخرية)** ماذا قلت يا أستاذ منطقي؟ اسمع يا فنان، لا بد من قربان يقدم لتمثال جلالته، وهذا القربان موجود كما قلت لك.

النحات: **(يمسك رقبته بخوف)** ولكن يا سيدي.. هذا. إنه غير. أقصد..
(باستسلام بعد أن يلاحظ نظرات الوالي الحادة وغير المطمئنة).

الوالي: **(بمكر)** اطمئن، القربان الذي سيقدم لمولانا ليس فناناً محباً لجلالته.

النحات: **(بخوف)** نعم يا سيدي، أنا كذلك. أحب مولانا.. أحبه كثيراً.

الوالي: **(يربت على كتف النحات المنكسر)** أحسنت أيها الفنان، اسمع، غداً، فجراً،

ستشاركنا شرف تنصيب تمثال جلالته. وذلك بعد أن نقدم له القربان.

النحات: **(بهلع)** أنا؟!

الوالي: نعم. أنا وأنت فقط.

النحات: ولكن يا سيدي.. أنا.

الوالي: **(بحدة)** ماذا؟ أنت ماذا؟

النحات: لماذا لا تتم الاستعانة بمن هو ثقة؟

الوالي: **(بحزم)** لا. لا نريد فضائح أخرى يا فناننا الكبير.

النحات: **(بخوف واضطراب)** ولكن يا سيدي. أنا..

الوالي: **(بأمر)** مع السلامة.

النحات: **(بذهول)** حاضر. أمرك.

الوالي: **(بحزم)** موعدنا هنا، فجراً. لا تتأخر.

النحات: **(وهو يخرج مضطرباً خائفاً)** حاضر. حاضر يا سيدي.

- ٩ -

(موقع التمثال، قاعدة التمثال مفتوحة كفم. يدخل الوالي يتبعه النحات وهما يقودان جودي، المقيد اليدين، والمعصوب العينين، النحات في حالة من الخوف والذهول، بعد لحظات من التردد، يومئ الوالي للنحات، فيدفعان جودي إلى جوف قاعدة التمثال، ثم يبدأان بسد فتحة القاعدة. الوقت: فجر يوم ربيعي).

صوت جودي: النجدة..

الوالي: **(بعصبية)** بسرعة يا أستاذ. بسرعة يا حمار.

(يحملان التمثال إلى مكانه فوق القاعدة التي تم سد فتحتها، ينظران إليه بخوف تنفرج أسارير الوالي عندما يجد التمثال ثابتاً في مكانه، يحيّيه بمزيد من الإجلال، ثم يغادر المكان.

(تبعه النحات بخطوات متثاقلة وهو مطرق الرأس).

- ١٠ -

(التمثال في حالة ثبات. منتصبٌ بقوة، يدخل بعد قليل النحات وهو في حالة انهيار، شعره أشعث، وثيابه غير مرتبة، يقف بصمت أمام التمثال، يتأمله. يتحسس قدميه. يطلق ضحك من أصيب بالهستيريا، وفجأة يصمت، ينصت،

يسمع صوت استغاثة الفتى جودي).

صوت جودي: النجدة. النجدة.

النحات: من؟ من. . من أنت؟

(يتكرر صوت جودي، يلصق أذنه بالقاعدة وينصت باهتمام. ثم يطلق قهقهة عالية كالمجنون) القربان يتكلم. الفتى حي. **(يطلق قهقهات عالية. يصعد إلى القاعدة. يهز التمثال).**

ارفع قدميك يا مولاي. ارفعهما عن الفتى. هيا أيها التمثال. هيا. هيا.

(يحاول نزع قدمي التمثال عن القاعدة. تسمع وقع أقدام قادمة وأصوات تتعالى شيئاً فشيئاً).

الأصوات: العصاة. الغوغاء. الغوغاء..

(يحاول إسقاط التمثال بحماس و صوت الفتى جودي يختلط بالأصوات القادمة من بعيد).

غوغاء..

صوت جودي: النجدة..

الأصوات: غوغاء..

صوت جودي: النجدة...

(إطلاق نيران. وقع أقدام. أزيز رصاص. ينزلق على إثرها النحات فجأة عن التمثال، ويتكوم عند قدميه مضرجاً بدمه).

النهاية

□□

صاحب موقف
مسرحية من فصل واحد

نصر اليوسف

شخصيات المسرحية :

١ – شخصيات من العالم الثالث :
- صاحب الموقف.
- الزوجة: زوجته.
- العنصر.
- الضابط.
- رجال أمن وأفراد ذوو أدوار محدودة.

٢ – شخصيات عالمية :
- رجل الاستخبارات: أمريكي. " يشار إليه بالحوار بكلمة الرجل "
- العميل١ : أمريكي في روسيا الاتحادية.
- العميل٢ : أمريكي في قبرص.

" يمثل المسرح الكرة الأرضية، حيث تمتد في فضائه حبال متقاطعة تشير إلى خطوط الطول وخطوط العرض. توزّع على الحبال لمبات تضاء كل على حدة عند اللزوم وتترافق إضاءتها مع أصوات تنبيه أقرب إلى الإشارات اللاسلكية. كما وضعت قرب اللمبات أعلام الدول التي تمثلها "

المشهد الأول

" المسرح مظلم تقريباً. يتحرك الضابط فوقه جيئة وذهاباً. يضيء ساعة يده متفقداً الوقت. يدخل العنصر. يقدم التحية "

الضابط : لا أريد سماع المزيد من الأنباء السيئة.

العنصر : أحكمت توزيع الكاميرات، وموّهتها جيداً.

الضابط : زميلك نجح المرة السابقة في توزيعها، ونسي تشغيلها. عملت كاميرا واحدة في دورة المياه.

العنصر : لا يُراقب ثوري خطير بمجرد كاميرا. هل بدت تصرفاته ثورية في دورة المياه ؟

الضابط : لا. لا. تعامل مع الأمور بطريقة رسمية عدا بعض الصفير أثناء التبول.

العنصر : ألم يكن الصفير لحناً لنشيد ما ؟

الضابط : أحسنت، لكني لم أضع ذلك في حسباني. الأفضل تحليله.

العنصر : البول !!

الضابط : الصفير. ربما يصير الخيط الأول لمعرفة انتماءاته.

العنصر : دورات المياه توفرّ خصوصية كبيرة للتفكير.

الضابط : هل جرّبت تلك الكاميرات ؟

العنصر : تفضلوا إلى المكتب سيدي.

" يغيبان في الكواليس. نسمع حوارهما فقط "

م ٢

صوت العنصر : يمكنك الحكم على المراقبة. اذجر سيدي. الكاميرات تبث أدنى حركة منه. ها هو.

" يضاء المسرح. إنه الصباح الباكر. صاحب الموقف المراقب قوي البنية. فقير. ينفض الغبار عن كم سترته. تدخل زوجته. تعطيه قبعة صوف. يضعها على رأسه، فتغطي حتى أسفل أذنيه. يهم بالرحيل فتستوقفه "

الزوجة : لا يزال الوقت مبكراً.

صاحب الموقف : مكان وجود بعض الشباب يحتاج النهوض المبكر.

الزوجة : لم تصلِّ الصبح، ولم تحضر البطاطا من السوق.

صاحب الموقف : صليت البارحة، ولدينا من البطاطا ما يكفي.

الزوجة : لو تتخلى عن ذلك الموقف. ألا ترى ما نحن فيه ؟ .

صاحب الموقف : أحذرك من تكرار هذا. هل أغدر بالجماعة ؟ لست من يساوم على موقفه. إنه جزء من كرامتي.

" يغادر. ظلام حيث يوقف الضابط والعنصر متابعة ما صورته الكاميرات "

صوت الضابط : ليس شيوعياً. لقد صلى البارحة.

ص العنصر : لكنه لم يصلِّ اليوم. نام مؤمناً واستيقظ ملحداً. ربما كان شيوعياً إلى حد ما.

ص الضابط : إلى حد ما !!! هل تقول عن امرأة إنها حامل إلى حد ما ؟ هذا إما يكون وإما لا يكون.

" يخرج الضابط والعنصر إلى المسرح "

م ٣

الضابط : نفّذ الخطة ب فوراً.

العنصر : لو أحضرناه ونفّذنا فيه الخطة أ أ.

الضابط : نفذ ما أقوله وكفى.

العنصر : لدي أسرة سيدي. لا بد أن يكون أمثاله خطرين.

الضابط : ما الذي يعتقده عنصر مثلك ؟ أليس لدي أسرة، أو لا أحب زوجتي ؟ أتعتقد أن زوجتك أجمل، أو أطفالك أكثر براءة ؟ كلنا نخاف الأشخاص الخطرين، لكنه العمل بني. هيا ولا تتردد. أريد حجة قانونية لاعتقاله فقط.

العنصر : كما تريد سيدي.

الضابط : **(بينه وبين نفسه)** الشعب الحي لا يخلو من ثوري هنا ومعارض هناك.. يا له من صاحب موقف أدخل السرور إلى قلبي !!... لا نزال بخير.

العنصر : هل تحدثون نفسكم يا سيدي ؟

الضابط : أريد رؤية ذلك الرجل في مكتبي.. وفي أقرب وقت هيا..

" يغادر الضابط من جهة والعنصر موسيقي هادئة. اتصالات دولية تعبر عنها الإشارات اللاسلكية والإضاءة الخاطفة للمبات. تتدلى عدة كاميرات مراقبة من المواقع العالمية "

م ٤

" تضاء اللمبة التي تشير إلى موقع أمريكا. تحت اللمبة مباشرة طاولة يجلس خلفها رجل استخبارات. على الطاولة علم أمريكا وعدة هواتف. يرن أحدها "

الرجل : ألو...

صوت : رئيس الولايات المتحدة على الهاتف الأزرق.

" ينهض الرجل. يرفع السماعة المحددة ويبقى واقفاً "

الرجل : احترامي سيدي الرئيس !

صوت الرئيس : أريد معرفة ما يجري في ذلك الحي من الشرق الأوسط، وعلى وجه السرعة.

الرجل : تقصدون زيارة معاون الدلاي لاما إلى...

ص الرئيس : **" مقاطعاً "** بل ما يشاع عن الرجل صاحب الموقف المتشدد. لا نريد الاكتفاء بمعلومات بلاده المتعاونة.

الرجل : ليس لدي معلومات سيدي.

ص الرئيس : الأمة تدفع نفقاتك ونفقات زوجتك وكلابها وحلاقيها لتعرف كل شيء.

الرجل : حاضر سيدي. أجل.

" صوت سماعة الرئيس وهي تغلق الهاتف. الرجل يطلب رقماً ولمجرد ذلك تضاء اللمبة التي تمثل روسيا الاتحادية. حيث نرى هناك العميل الأمريكي"

العميل : أسمعك سيدي.

الرجل : ما الذي جمعته عن الرجل الجديد صاحب الموقف في الشرق الأوسط ؟

العميل : لم أسمع به.

" الرجل يغلق هاتفه، ويجري اتصالاً آخر. تعتيم على موقع روسيا. تضاء اللمبة التي تمثل قبرص. يخرج العميل الأمريكي في قبرص راكضاً إلى المسرح وهو يتحدث "

العميل : تمت تصفية إسلامي تحت جسر في دافاو جنوبي الفلبين. ثمة صاحب موقف متطرف في الشرق الأوسط كما تقول المخابرات الإيطالية.
هذا ما لديّ سيدي.

الرجل : يهتمون بهذا الأخير في واشنطن. لا يريدون أصحاب مواقف ثورية في المنطقة.

العميل : مع أن الفساد هناك لا يتيح لأحد أن يرى أبعد من ظله عند الظهيرة.

الرجل : الرئيس والخبراء هنا قلقون من زيادة الفساد في تلك المناطق أيضاً.

العميل : أنفقنا عدة مليارات لدعم الفساد في بلد واحد والآن..

الرجل : يريدون فساداً تحت الخط الأحمر. تذكر أن شاه إيران لم يسقطه إلا رجل واحد آمن به شعب مظلوم.

العميل : أجل. الفرنسيون يلعنون أنفسهم كلما أشرقت الشمس لأجل هذا.

" الرجل يغلق هاتفه. تُطفأ اللمبات كافة، ويضاء المسرح "

م ٥

" يتقدم العنصر من يسار المسرح مرتدياً ملابس رثة إلى درجة غير مقبولة. يتفقد مسدساً أخفاه تحت ملابسه. يضعه في حالة الجاهزية، ثم يعيد إخفاءه. يلتفت إلى الخلف قلقاً. "

العنصر : يحب زوجته، وأنا من يموت في مواجهة ثوري موتور !! ربما لن أعود بذلك المنحّف لزوجتي.

" يقف شارد الذهن. موسيقى تدعم جو الحلم. يدخل إلى المسرح رجل مقنّع لا نرى سوى عينيه، كما يتخيله العنصر. يتقدم من العنصر ويصفعه

بقوة "

المقنع : أرسلوك لتندس في صفوف الثائرين الشرفاء. **" يخرج مسدسه "**

العنصر : أنا مجرد عنصر. وهذه الخطة ب.

المقنع : لولا مسدسي لادّعيت البطولة.

العنصر : والله العظيم أنا رجل فقير وبائس لكنني..

المقنع : الثورة من أجل أمثالك أيها الغبي، وها أنت تتحدث عن الخطة ب. لماذا لا تنفذ الخطة أ. أ. وتقضي على صحتي ؟!

م ٦

" يتقدم صاحب الموقف من يمين المسرح. يسرع العنصر إلى الجلوس على الأرض ماداً ساقيه إلى أبعد مسافة ممكنة. يظهر طرف مسدسه دون أن يعلم. يصل صاحب الموقف مستغرباً ما يرى. العنصر يمد يده سائلاً "

العنصر : ها هو. لا يبدو قاتلاً. **" يمد يده سائلاً "** من مال الله. اللعنة على حظي العاثر. **"بسرعة "** زمان صار الفاسد فيه حكيماً والحكيم جرذاً.

صاحب الموقف : أخزاك الله. انهض. انهض واعمل.
" يقف العنصر متصنعاً الانكسار "

العنصر : أعمل !! ما الذي يجده شريف ليعمله ؟!! العالم يتحرك بالآلات والنوابض والصمامات، وما بقي فيه من عمل بشري يسير، احتكره الذين تعرفهم. لذلك تراني كما تراني.

ص الموقف : أليس عملك هذا عاراً على بطن حملك ؟

العنصر : العار في كل مكان يا سيدي. إنه يجتاح المدينة. **" لحظة صمت "** يشاع في هذه المدينة عن رجل شجاع صاحب موقف لا يحيد عنه، يناصر الحثالة أمثالي.
" صاحب الموقف يدفع العنصر فيلقيه أرضاً "

ص الموقف : أنا من تتحدث عنه أيها التافه !! ومن أتعامل معهم، ليسو الحثالة. إنهم الشرفاء فقط.
" يبصق على العنصر ويغادر لكن العنصر يمسك بساقه متوسلاً "

العنصر : أنت هو يا سيّدي ؟ أتوسل إليك أن تسمعني إذاً.

ص الموقف : لا تتوسل. قل، ولا تُهن من يعملون معي.

العنصر : ولدي الصغير. ليس صغيراً جداً. يبول في الفراش باستمرار وباستمرار تضربه زوجتي.

ص الموقف : ليَبُل. معظم الناس فعلوا ذلك يوماً ما. أنا أيضاً...
" مازال العنصر ممسكاً بساقه "

العنصر : قلت لها ذلك. معظم العظماء بالوا في فرشهم قبل أن يصيروا عظماء.

ص الموقف : أين المشكلة إذاً ؟

العنصر : ما عدا هذا الصباح. نهض الصغير ولم تكن ثيابه مبللة، ولا فراشه أيضاً. أخبرتها كم أنا متفائل هذا الصباح. آه يا سيدي العظمة لا تحتاج إلى ملابس جديدة دائماً.

ص الموقف : انهض أيها التعس. " **ينهض العنصر واقفاً** " سترفع رأسك عالياً. الأنذال واللصوص والشحاذون – لا تؤاخذني – هم فقط من يحنون قاماتهم. سأجعلك تنضم إلى الجماعة عندي وتعيش شريفاً عزيزاً.

العنصر : أوه اعذرني يا سيدي. أنا مع صاحب الموقف وجها لوجه !!! لتشهد السماء أنه يوم مختلف. عندما لم يبل ولدي هذا الصباح، أقسمت أن أمراً عظيماً سيحدث سأشهده..

ص الموقف : قريباً ستكون واحداً منهم، وتتفق معهم على مكان وجودك، لا يجوز أن يعمل اثنان في مكان واحد.

العنصر : متى يا سيدي ؟

ص الموقف : نحن نلتقي جميعاً في نهاية كل شهر. أقدم لهم الشاي طبعاً. يجب أن نلتقي أنت تعرف.... تحديداً في الثاني من كل شهر.

العنصر : أجل. أجل. الاجتماع المقدس. لمَ لا ؟ نجتمع.. وما المشكلة ؟

ص الموقف : ثمة مكان لرجل جديد. أيضاً تطّلع على بعض الشروط.

العنصر : موافق بالإجماع يا سيدي. أراك قريباً. أستحم وآتيك.
" يغادران من جهتين مختلفتين. إشارات لاسلكية يرافقها وميض اللمبات هنا وهناك. ظلام مع موسيقى حزينة. يليها صراخ وشتائم. بكاء وآهات "

م ٧

" يضاء المسرح بالتدريج حيث يجلس الضابط خلف طاولته وسط المسرح، يتصفح ملفاً بهدوء وأمامه صاحب الموقف في حالة يرثى لها من الكدمات وبعض الدماء في أكثر من مكان. الضابط يرفع رأسه بهدوء "

الضابط : أنت صاحب الموقف العنيد إذاً ؟

ص الموقف : أنا.

الضابط : يبدو أنك ستتعاون مع التحقيق. هذا جيد. هل تطلب محامياً ؟

ص الموقف : لا.
" الضابط يعاود التدقيق في الملف "

الضابط : ترفض النقاش في أمر موقفك، أو التخلي عنه، ويأتيك الناس سراً وعلانية، لتشكل بهم خلايا سرية.

ص الموقف : علانية فقط.

الضابط : نجحتُ في كشف الكذب تسع مرات من عشرة.

ص الموقف : اللصوص وحدهم يكذبون. لم أفعل ما يضطرني للكذب.
" الضابط يضغط أحد الأزرار. يدخل العنصر. ينظر إليه صاحب الموقف مشفقاً متوهماً أنه هنا بسببه

م ٨

ص الموقف : مسكين !! " **للعنصر** " لا تخف " **إلى الضابط** " لا علاقة له بشيء. التقيته البارحة وحدثته دون طلب منه. إذا لم تفرجوا عنه، فلن أتحدث أبداً.

الضابط : إنه هنا للشهادة فقط. وقد سهّل لنا مهمة اعتقالك. اجتماعات دون ترخيص.

ص الموقف : المتسول !! " **للعنصر** " ذلك الصغير لم يكن يبول في فراشه إذاً. على من ؟ على ابن حالك ؟ على فقير مثلك !! يا لك من جاسوس فاشل !!
" **إلى الضابط** " ماذا تريدون مني ؟ ليس لأحد عندي شيء، ولن أتخلى على موقفي.

الضابط : نحن لسنا ضدك. نريدك أن تكون إيجابياً في التحقيق. لم نكن نرغب في استخدام ما استخدمناه لكنها الإجراءات. لا بد أنك توقعت ذلك.

ص الموقف : لم أعرف سبب ما جرى.

الضابط : نريد معرفة كل شيء عن ذلك الموقف. هل هذا كثير ؟

ص الموقف : أنا لا أخفي شيئاً، ولكني لا أساوم على موقفي ولا أساوم عليه. تفضّل معي.
" يتحرك الضابط والعنصر خلف صاحب الموقف ويغيبان عبر يسار المسرح "

م ٩

" تعتيم. أصوات مترافقة بإشارات لاسلكية "
- إنه تحت الرؤية.
- نحتاج إلى طائرة لا يكشفها الرادار.
- لا داعي للطائرة إنه ضمن مدى بندقية أحد عملائنا.

م ١٠

" بقعة ضوئية على صاحب الموقف وإلى جانبيه الضابط والعنصر يقفون في خلفية المسرح أمام باب خشبي قديم من مصراعين يدفعهما صاحب الموقف فيتباعدان مصدرين صريراً قوياً. الضابط يهيئ مسدسه وكذلك العنصر. ينظران إلى الداخل بحذر. إنه مخزن قديم وواسع، فيه الكثير من عربات الباعة الجوالين وعدد الدهانين وصناديق البويا.... "

الضابط : ما علاقة موقفك بهذا المكان الخرب ؟

ص الموقف : هذا هو موقفي. يأتي إليّ الباعة الجوالون ويودعون عددهم آخر النهار مقابل أجر بسيط، ثم نلتقي شهرياً ليسددوا ما عليهم. تريدون شراءه ؟ أنا لا أبيعه. ألست حراً ؟ الحكومة وأسئلة الصحفيين : أنت صاحب الموقف. أنت صاحب الموقف ؟ أجل أنا، ولن أبيعه ولن أتخلى عنه. إنه موقفي.

الضابط : هذا ما تتمسك به ؟

ص الموقف : ألست حراً في ملكي ؟

" الضابط يصفعه بقوة "

الضابط : عليك اللعنة. خيبت أملي. تمنيت لو أنه من نوع آخر. موقف آخر.

موقف يقول : إن الفقر والظلم لا يحولان بين المرء واتخاذ موقف شجاع.

ص الموقف : ألهذا ضُربت كما لم يُضرب حمار ؟

الضابط : بني أنت لا تعرف شيئاً، أو لا تعرف كل شيء. لن يسألك أحد بعد الآن.

" يغادر صاحب الموقف عبر مخزنه. تختفي البقعة الضوئية. ترتفع كاميرات المراقبة المدلاة من السقف. مترافقة مع ضحكات هستيرية "

م ١١

" يضاء موقع أمريكا حيث يجلس رجل الاستخبارات خلف طاولته متحدثاً على الهاتف "

الرجل : احترامي سيدي الرئيس. القضية مجرد لُبْس سيدي.

صوت الرئيس : مع ذلك لا تتوقعوا نهاية الإرهاب. فقط ضَمِنَّا اليوم أن يغمض العالم عينيه آمناً ليوم آخر.

الرجل : سنحصي أنفاسهم، وعدد المرات التي يقبّلون فيها زوجاتهم سيدي.

ص الرئيس : الله معنا والعالم خلفنا.

الرجل : أجل سيدي. الرب في الأعلى فوق بعيداً جداً، وهنا على الأرض السلام.

"صوت سماعة الرئيس تغلق الهاتف. الرجل يضع السماعة. يغادر المسرح. تضاء اللمبات بالكامل. موسيقى حزينة أقرب إلى النواح "

م ١٢

(الضابط يجلس على كرسي وقد علت الكدمات وجهه. ينظر إلى ساعة يده بين الحين والآخر. يدخل محقق ـ العنصر سابقاً ـ يقف الضابط)

المحقق : تفضل بالجلوس لو سمحت.

(يجلس الضابط بينما يأخذ المحقق مكانه خلف طاولته مدققاً في ملف معه. يرفع رأسه بهدوء وينظر إلى الضابط)

المحقق : أنت تعترف بإطلاقك لقب صاحب موقف على نفسك.

المحقق : ألا تعرض البلد لتهمة الإرهاب ؟

الضابط : لم يعد لهذا المصطلح وقع كبير... إما أن توصف بالإرهابي أو تخسر أرضك ووجودك.

المحقق : أخشى أنه ليس الزمن المناسب لما اخترت أن تكونه.

الضابط : نحن من نعطي كل زمن شكله.

المحقق : أسيء إليك في التحقيق. أليس كذلك ؟

الضابط : لم يكونوا راغبين في استخدام ما استخدموه. لكنها الإجراءات.

المحقق : خشيت أن تخيّب أملي...

الضابط : وهل فعلت ؟

المحقق : أخبرنا إذا غيّرت عنوانك فقط.

(ينهض المحقق ماداً يده ليصافح الضابط الذي ينهض بدوره)

ستار

يوم عُرض الجنود البريطانيون يضربون أطفالاً عراقيين

□□

السيدة العانس

مسرحية من فصل واحد

إبراهيم حسّاوي

مقدمة:

يفترض أن تكون هذه المسرحية مكوّنة من عدد كبير من الفصول، وهذا النص يمثل الفصل الأخير لتلك الفصول، وذلك لأننا لا ندرك من حياتنا شيئاً سوى الفصل الأخير، فحياتنا التي نحياها هي فصل أخير لفصول ما قبل الولادة.

الإهداء:

إلى الذي يتحول وجهه قوس قزح وهو خلف عربة القمامة ذات العجلات الثلاث

إلى الذي يتعامل مع القمامة بودٍ وإخلاص

إلى عامل النظافة : (م . أ)

الشخصيات:

سيد متجر الأحذية	ابن القبو
الأرملة العوراء	ابن القمل
	السيدة العانس

متجر أحذية، بجدران متشققة، رمادية اللون، وباب رئيسي، فوق الباب الرئيسي نافذة صغيرة بزجاج مكسور، وعلى اليمين باب غرفة صغيرة خاصة بسيد المتجر. وعلى اليسار باب قبو خاص بابن القبو. وفي الوسط وعلى امتداد جدار الباب الرئيسي توجد رفوف عليها أحذية مختلفة الأنواع يغلب عليها اللون الأسود. أمام غرفة سيد المتجر الخاصة توجد طاولة خشبية تصدر صريراً إذا ما تعرضت لحركة ما وعلى الطاولة سجل كبير وخلفها كرسي خشبي بأربع أرجل إحدى هذه الأرجل مكسورة، تسبب عدم اتزان الكرسي.

(يدخل رجل في الخامسة والخمسين من العمر، ممتلئ الجسد متوسط الطول، يميل للصلع، له عينان عسليتان كبيرتان، تظهر على وجهه بعض التجاعيد، يعاني آلاماً في الظهر، يرتدي معطفاً بنياً وبنطالاً أسود، وقميصاً

أبيض واسعاً ومخططاً بالبرتقالي، ينتعل حذاءً أبيض غريب الشكل قليلاً، يحمل مظلة صفراء .

سيد المتجر: **(بتذمر)** أكاد أقسم إن هذا العالم قد أوشك على النهاية . سيول، فيضانات، رعود بروق، كل شيءٍ يشير إلى ذلك . تباً لهذه المدينة الخرقاء، إنها مدينة مشؤومة حقاً. كل شيء . فيها يبعث على التعاسة، كلاب جائعة، خفافيش هرمة، جرذان غبية، قطط غبية، أطفال مشوهون، رجال شبه موتى، نساء قبيحات الشكل، تباً لذلك.

(يخلع معطفه، يضعه على الكرسي، يغلق المظلة، يضعها على الطاولة)

نساء قبيحات! إلاّ أنهن ممتعات حقاً. **(يبتسم ببطء).**

الأرملة العوراء ! الأرملة العوراء ! صحيح أنها عوراء، إلا أنها في الفراش تنقلب إلى حوتة.. حوتة تريد أن تبتلع ماء البحر بصخره وملحه. **(فجأة)** كفاك نوماً أيها الجرذ المشوه، يا له من خادم يثير البُصاق في فمي **(يبصق)** تباً له **(ينظر إلى أرضية المتجر)** مازال المتجر وسخاً مثل وجهه **(يتحسس بأصابعه الأحذية فيلاحظ الغبار فوقها)**

بالكسله ! ويا لإهماله . كم يستحق الحرمان ويستحق العقاب .

(يتجه نحو باب القبو، يفتح باب القبو، ينظر إلى الأسفل)

(بغضب) هيه، أنت، أيها الخادم الكسول، أيها اللقيط، يا بن القبو، هيا اصعد إلى هنا حالاً. تباً لك ولهذا القبو المظلم. وتباً لقطك العجوز، هيا اصعد حالاً.

(يصعد ابن القبو من باب قبوه، وهو شابٌ في الثالثة والثلاثين من العمر قصير القامة نحيل الجسد، له عينان عسليتان وصغيرتان، وأنف صغير، توجد بقع كبيرة على رأسه بلا شعر (ثعلبة) يرتدي قميصاً متسخاً وضيقاً وبزرين مغلقين واحد في وسط القميص والآخر عند الرقبة، وبنطالاً أسود ضيقاً وقصيراً، حافي القدمين).

ابن القبو: **(بهدوء)** أرجو المعذرة يا سيدي لم أستطع النوم حتى ساعة متأخرة من الليل.

سيد المتجر: **(مقلداً باستهزاء)** ساعة متأخرة من الليل.

ابن القبو: **(بهدوء)** أجل يا سيدي.

سيد المتجر: خادم معتوه مثلك مع قط هرم في قبو حقير، كيف له أن يسهر لساعة متأخرة!

ابن القبو: **(بحزن)** القط يا سيدي.

سيد المتجر: **(بسخرية)** ما به.

ابن القبو: **(بحزن)** إنه لا يموء يا سيدي، منذ ستة عشر يوماً ونصف اليوم وهو على هذه الحالة لا يموء.

(سيد المتجر لا يكترث لحديث ابن القبو، وينشغل بالنظر إلى رفوف

الأحذية).

في بداية الأمر يا سيدي اعتقدت أنه يتظاهر بالغموض، وفيما بعد ظننتُ أنه يلعب معي لعبة الصمت، ولكن المواء لا علاقة له بالصمت يا سيدي، لقد خيّل لي أنّه حرك رجله اليسرى، وكيف لا يحركها وهو لم يتجاوز التسعين بعد، لا.. لا لم يخيّل لي بل أنا شبه متأكد أنه حرك رجله اليسرى، منذ أربعة أيام وبينما كنت مستغرقاً في النوم سمعت صوت مواء فعرفت أنه يستغل فترة نومي ويأخذ حاجته من المواء، وبهذا يجعلني أعيش بدوامة، هكذا اعتقدت (**بحزن شديد**) لكني فيما بعد تظاهرت بالنوم أكثر من مرة . فتأكدت من أنه لا يموء (**يفكر**) ربما شعر بأني لست نائماً فلم يموْ.

لكنه....لكنه....لكنه حرك رجله اليسرى نعم حركها....ومنذ أيام

سيد المتجر: (**يقاطعه بغضب**) تباً لك ولقطك الهرم، لماذا لم تعد تهتم بواجباتك أيها الخادم الرديء، هيا تعال وقف هنا (**يقف ابن القبو أمام الأحذية مطرق الرأس**) أقسم إني سأطردك إذا تكرر هذا الإهمال وسأحرمك من وجبة غداء هذا اليوم، وسأحرمك من رؤية ابن القمل هذا اليوم، بل هذا الأسبوع وسأجعل سيدته العانس تطرده هو أيضاً، إنكما وجهان لحذاء واحد هيا قم بإنزال الأحذية من على رفوفها وامسحها جيداً قبل أن يبدأ قدوم الزبائن، ثم تباً لزبائن هذه المدينة إنهم معتوهون وأشباه موتى . (**يقوم ابن القبو بإنزال الأحذية من على رفوفها ومسحها بحركة بطيئة، بينما يقوم سيد المتجر بالجلوس على كرسيه خلف طاولته**).

هيا أسرع، عليك أن تنتهي قبل مجيء الأرملة العوراء هيا أسرع أكثر (**يسرع ابن القبو بمسح الأحذية**).

ابن القبو: (**محدثاً نفسه**) القط لا يموء! منذ ستة عشر يوماً ونصف اليوم والقط لا يموء!

سيد المتجر: (**محدثاً نفسه**) لا شك أنها ستأتي، بقي لديها ولدان مازالا حافيي القدمين.

ابن القبو: (**بهدوء**) ولد واحد يا سيدي.

سيد المتجر: (**بدهشة**) ماذا ؟!

ابن القبو: ولد واحد بلا حذاء.

سيد المتجر: (**يقف مستغرباً، يدور حول ابن القبو**) كيف هذا ؟

(**يشير بأصابعه**) واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية، تسعة نعم تسعة أولاد هل تذكر العاصفة الثلجية؟

ابن القبو: لم أشعر بها، كنت أنا والقط مستغرقين بالنوم، كان الدفء يملأ القبو ..

سيد المتجر: منذ فترة أعطيتها خمسة أزواج، بقي لديها أربعة أولاد بلا أحذية.

(**يعد الأصابع الأربعة من يده اليمنى**) واحد..اثنان..ثلاثة.. أربعة . وبعد ذلك جاءت وأعطيتها زوجين من الأحذية، وهكذا يكون (**ينزل اثنين من أصابعه**) يكون قد بقي اثنان من أولادها بلا أحذية. وليس واحد أيها الغبي .

ابن القبو: (**بهدوء**) واحد منهم كسيح يا سيدي. كسيح لا يحتاج إلى لحذاء..
(**صوت رعد شديد، صمت**)

سيد المتجر: (**باستغراب**) ومن قال لك ذلك؟

ابن القبو: هي قالت لك ذلك حين كنتما معاً في الغرفة، صوتها كان عالياً تسلل من ثقب باب غرفتك هذه إلى صمت القبو وظلمته..

سيد المتجر: وهل سمعت كل شيء؟

ابن القبو: لا يا سيدي، كنت مستغرقاً بالنوم.

سيد المتجر: (**بغضب**) وكيف سمعت إذن؟

ابن القبو: القط يا سيدي، أيقظني حين كانت تقول لك أن أحد أولادها كسيح، كانت تقولها بفرح ونشوة، لبعض الكلمات منقارٌ يشبه منقار نقار الخشب. منقار يستطيع أن....

سيد المتجر: (**يقاطعه**) كفى كفى هيا امسح الأحذية جيداً واختر حذاءً لابنها، ليكن حذاءً جيداً إنها تستحق ذلك (**يعود سيد المتجر للجلوس على كرسيه خلف طاولته، يدقق السجل، ينتفض من كرسيه، يعد الأحذية، يعود إلى السجل، يقوم بإعادة عد الأحذية، يرمق ابن القبو بنظرات ثاقبة وهو يهز رأسه**)..

ابن القبو: ما بك يا سيدي ؟

سيد المتجر: هناك فردة حذاء نسائية مفقودة، كعادتك أيها المعتوه، إنك تمطرني دهشة، ماذا تفعل بفردة حذاء نسائية في دهاليز قبو مظلم كظلمة ماضيك؟

لا أعرف ما السر الذي يمنعني من طردك من هذا المكان، ولكن سأطردك ذات يوم

(**ابن القبو صامت، مطرق الرأس، لا يحرك ساكناً**)

هيا انزل إلى جحيمك وأحضر فردة الحذاء إلى هنا

(**ينزل ابن القبو إلى القبو بخطوات متثاقلة**)

فردة حذاء نسائية! قط هرم! قبو مظلم أقسم إن هناك شيئاً ما يدور في دهاليز هذا القبو المظلم

(**يمسك رأسه بكلتا يديه وكأنه يتألم**)

أي فلاح حقير قد اختار رأسي وراح يزرع فيه مزارع الفلفل الحاد وأية بوصلة شمطاء حثت ثعابين الليل على الزحف نحو أوردتي

(**يتجه نحو باب القبو**)

وأي شيء يفعله ابن القبو بفردة حذاء نسائية ؟ (**يمد رأسه نحو باب القبو**)

هيا أسرع أنت وفردة الحذاء إلى هنا، هل تسمعني؟ إني لا أرى شيئاً، أخاف أن يكون ندائي هو أيضاً لا يبصر شيئاً في ظلمة هذا القبو

(**يعود إلى مكانه**)

كلما نظرت إلى ظلمة هذا القبو أشعر كأنني أنظر إلى عين الأرملة العوراء

(يصعد ابن القبو وهو يحمل فردة الحذاء براحتيه، يمسك سيد المتجر فردة الحذاء يتأملها يرمق ابن القبو بنظرة حادة، ينظر في داخلها، يرمق ابن القبو بنظرة غريبة يضع أصبعه بداخل الحذاء، يخرج أصبعه، يشم أصبعه، بحركة مفاجئة يصفع ابن القبو بالحذاء على وجهه يغطي ابن القبو رأسه بكلتا يديه تفادياً للضربات).

ابن القبو: **(بحرقة)** أرجوك يا سيدي دع الحذاء ومن فيه، دع الحذاء واضربني بأي شيء تريده فقط دع الحذاء أرجوك، سيموت الجنين دعه يرى ظلام القبو.

سيد المتجر: سأوجعك ضرباً كما توجعني ألغازاً وحيرةً.

ابن القبو: **(بحزن)** كفى لقد تحطم كل شيء، كفى يا سيدي، لقد مات.

سيد المتجر: **(وهو يلهث)** حسناً في المرة القادمة سأحطم لك هذا الرأس، وسأمزق الحذاء على جلدك.

ابن القبو: حطم رأسي، مزق الحذاء على جلدي، ولكن دع محاولاتي وشأنها.

سيد المتجر: **(بسخرية)** محاولاتي وشأنها ! هيا اغرب عن وجهي لا أريد رؤيتك، محروم أنت من وجبة العشاء **(بحدة)** بل محروم من الطعام حتى. .حتى **(يفكر)** حتى يموء قطك الهرم.

ابن القبو: إنه لا يموء يا سيدي، منذ ستة عشر يوماً وأكثر من نصف اليوم وهو لا يموء، لكنه حرك رجله اليسرى

سيد المتجر: إذا كان يجب على أحد أن يموء فهو أنت، فلمَ لا تموء بدلاً عنه؟ هيا انزل إلى قبوك ومُؤْ كما تشاء.

(يمسك ابن القبو فردة الحذاء، ينظر في داخلها، يضعها على أحد الرفوف ثم ينزل إلى القبو، صوت رعد شديد).

سيد المتجر: اللعنة عليك يا بن الخادمة وعلى قبوك وقطك، اللعنة على الجميع

(تدخل الأرملة العوراء وهي امرأة في الخامسة والأربعين، متوسطة الطول، نحيلة الجسد، لها عين عوراء، وعين سليمة خضراء اللون، ووجه حنطي مُتعَب، وشعر بني مبعثر يخطه بعض الشيب، ترتدي ثوباً أسود.

الأرملة العوراء: كيف حال سيدي؟ وكيف حال متجرك؟ وكيف حال أحذيتك النابضة بالحياة أنا متأكدة أنها بخير، متجر جميل، وخادم خاص بها، صحيح أين هو؟ في القبو المظلم مع قطه الهرم أليس كذلك؟ وما أخبار صديقه ابن القمل؟ وما أخبار سيدته العانس؟

سيد المتجر : مازالوا أحياء وينعمون بصحة جيدة.

الأرملة العوراء : إن الأحذية التي أعطيتني إياها سيئة، فقد بدأ الماء يتسرب إلى داخلها بسهولة كما يتسرب الظلام في عيني هذه **(تشير إلى عينها السليمة)** .

سيد المتجر: كنت أنتقي لك أفضل ما عندي، لا ذنب لي في ذلك، لا يمكن للماء أن يتسرب إلى داخلها، إنها متينة جداً إنها من الجلد الطبيعي.

الأرملة العوراء: ولكن لماذا تسرب الماء إلى داخلها بهذه السهولة **(تفكر)** ربما بسبب ركل الحجارة الصغيرة **(بفرح)** .. ابني الأوسط يحب ركل الحجارة الصغيرة حباً غريباً، منذ يومين استطاع أن يركل مئتي حجر صغير. أمّا أخوه الأصغر منه فقد استطاع أن يمشي لمسافة طويلة جداً وهو يركل الحجارة الصغيرة. استطاع أن يفعل ذلك ويداه بجيوبه هكذا **(تضع يديها في جيوبها وتدور حولهما وكأنها تركل حجارة صغيرة)**.

سيد المتجر: كلهم يفعلون ذلك؟

الأرملة العوراء: ما عدا اثنين منهم ....

سيد المتجر: أعرف ذلك. واحد منهم كسيح والآخر بلا حذاء.

الأرملة العوراء: **(تتوقف)** وكيف عرفت ذلك ؟ أنا لم أخبرك بذلك.

سيد المتجر: أنت قلت لي ذلك بصوتٍ عالٍ، حتى أنه تسلل من ثقب باب هذه الغرفة إلى صمت القبو وظلمته، قلت ذلك بنشوة وفرح . لبعض الكلمات منقار يشبه منقار نقار الخشب .

الأرملة العوراء: لم أقل لك ذلك، ولكن ما تقوله صحيح، لدي ولد كسيح ولا أحد يعلم بذلك، حتى إخوته الأصغر منه لا يعلمون ذلك.

سيد المتجر: وكيف ذلك؟

الأرملة العوراء: أقوم بإنزال الطعام إليه مرة باليوم على ضوء شمعة، هو يكره الضوء كثيراً.

سيد المتجر: **(بدهشة)** وهل يعيش معه قط هرم مثل القط الذي يعيش مع ابن القبو ؟
وهل لاحظتِ وجود فردة حذاء نسائية حوله؟

الأرملة العوراء: أمّا الآخر فهو بلا حذاء. هو أيضاً يحب ركل الحجارة الصغيرة، منذ أيام قليلة سرق حذاء أخيه. وخرج إلى البعيد ... وحين عاد، كان يلهث من الفرح، أخبرني أنه استطاع أن يركل مئة وواحداً وثلاثين حجراً صغيراً **(بفرح)** استطاع أن يفعل ذلك على الرغم من أن الحذاء كان كبيراً على قدميه.

سيد المتجر: **(بحماس)** الفرق بسيط بينهما، لو كنت مكانه لركلت ألف حجر، هكذا **(يتحرك وكأنه يركل حجارة صغيرة)**.

الأرملة العوراء: قلت لك إن الحذاء كبير على قدميه.

سيد المتجر: حسناً، حسناً، سأختار له حذاءً على مقاس قدميه، حذاء يستطيع أن يركل به أكثر من ألف حجر . **(يفتش عن حذاء مناسب)**.

الأرملة العوراء ما أخبار السيدة العانس؟

:

سيد المتجر : لم أعد أراها.

الأرملة العوراء: وخادمها ابن القمل ؟

سيد المتجر : كلما أتى إلى هنا أطرده.

الأرملة العوراء : ولمَ يأتي ؟

سيد المتجر : **(بسخرية)** كي يرى صديقه ابن القبو.

الأرملة العوراء : **(بمكر)** سمعت أنه يأتي لغرض آخر.

سيد المتجر : ماذا تقصدين ؟ قلت لك لم أعد أرى سيدته العانس، إنها امرأة مجنونة، إنها امرأة لم تعد تطاق **(ينتقي حذاءً)** انظري إنه حذاء متين.

الأرملة العوراء: **(تتفحص الحذاء دون اكتراث)** لا بأس به، **(تنظر إلى فردة الحذاء التي كان قد وضعها ابن القبو على الرف)** أوه ! إنها فردة أنيقة، تبعث على الإحساس بالـ .... **(تنظر في داخلها)**.

سيد المتجر : تبعث على الإحساس بماذا؟

الأرملة العوراء : لا أعرف بالضبط، ولكن (**تضعها في مكانها**) قلتَ لي إن السيدة العانس لم تعد تطاق؟

سيد المتجر: أكثر مما تتصورين.

الأرملة العوراء : **(بمكر)** أكثر من تلك الخادمة ؟

سيد المتجر : أيُّ خادمة ؟

الأرملة العوراء : تلك التي تركتَ لك أمانة في القبو قبل أن تهجرك

سيد المتجر: **(بغضب)** القبو، القبو، أي فلاح حقير قد أختار رأسي وراح يزرع فيه مزارع الفلفل الحاد؟

الأرملة العوراء : وأيه بوصلة شمطاء حثت ثعابين الليل على الزحف في أوردتك.

سيد المتجر: لماذا تصرين على إشعالي يا امرأة ؟

الأرملة العوراء : كي تطفئك السيدة العانس

سيد المتجر: **(بحدة)** هي مشغولة الآن بإطفاء القبطان

الأرملة العوراء : القبطان!

:

سيد المتجر: ذات مرة راحت تهذي بقبطان يسكن في الظلمة، تقول إنه كالشال الحريري تطويه كما تشاء، مرة تطويه طولاً، ومرة تطويه عرضاً، وتقول إن له صوتاً جميلاً.

الأرملة العوراء: ألم تشتق لعيني **(تقترب منه، بينما يقوم هو بالابتعاد عنها)**
انظر إليها جيداً، الحقيقة تكمن بداخلها، هيا اقترب وانظر في قبوها
(يدوران حول بعضهما وهي تقهقه).

سيد المتجر: كفى كفى **(تمتزج قهقهة الأرملة العوراء مع صوت الرعد)** كفى كفى أيتها المجنونة **(يدخل ابن القمل، وهو شاب في الثلاثين، يبدو أكبر من سنه، نحيل الجسد، متوسط القامة، له عينان بنيتان صغيرتان وأسنان نخرة، وشعر كثيف مهمل وطويل إلى كتفيه، يلبس بنطالاً بنياً واسعاً، وقميصاً متسخاً أسود اللون قدماه ملطختان بالطين . يضع يداً على بنطاله الواسع كي لا يسقط واليد الأخرى يحك بها شعره)**

ابن القمل: **(وهو يلهث)** سيدي ...سيدي

سيد المتجر: ما بك أيها النكرة، هيا اقترب وقل ماذا تريد، بل قل ماذا تريد وأنت في مكانك لا تقترب ولا تحك رأسك كي لا يتساقط القمل من رأسك النتن على أرض متجري.

ابن القمل: **(ثابت لا يتحرك)** سيدتي أرسلتني إليك وقالت لي أن أقول لك ما قالته لي.

الأرملة العوراء: وماذا قالت لك سيدتك العانس، هل وجدت عريساً لها أم ماذا؟

ابن القمل: قالت لي **(يفكر)** قالت لي أن أقول لك ما قالته لي **(يصمت)** قالت إنه أمر مسلٍ وممتع معاً.

سيد المتجر: وما هو الأمر المسلي والممتع معاً؟ وهل هناك أمر مسلٍ وممتع أكثر من القمل الذي يسكن رأسك .

ابن القمل: نعم يا سيدي ربما هذا ما قالته لي سيدتي، وقالت لي أيضاً أني نكرة، وصرخت في وجهي وأمرتني أن أسرع لأخبرك ما قالته لي.

سيد المتجر: **(بعصبية)** ماذا قالت لك قبل أن تقول لك أنك نكرة.

ابن القمل: **(بفرح)** نعم قالت لي كلاماً كثيراً لم أحفظ منه إلا الشتائم و المسبات، إني أحفظها وبشكل جيد، أحفظها غيباً . وقالت لي أيضاً **(يفكر)** قالت لي بأني وزنٌ زائدٌ على ظهر الأرض.

الأرملة العوراء: والأرض سفينة في بحر متلاطم سفينة ستغرق ما لم يتم التخفيف من حمولتها.

ابن القمل: أنا لست ثقيلاً، انظري يا سيدتي أشعر أني بلا وزن، وإن لزم الأمر
لتخفيف حمولة السفينة سألقي بملابسي وأقف عارياً كي لا تغرق السفينة، لا أريد أن أكون سبب غرق السفينة، لا أريد لأحد أن يموت، لا أريد أن

تموت سيدتي إني أحبها كثيراً . وأحبك أنت يا سيدتي وأنت يا سيدي، أحب كل شيء، وأحب صديقي ابن القبو، أحبه كثيراً، وأحب ذاك الولد الذي لمحته منذ أيام وهو يركل الحجارة الصغيرة، كان يفعل ذلك ويداه بجيوبه.

الأرملة العوراء: **(بفرح)**إنه ولدي، استطاع أن يركل مئة وواحداً وثلاثين حجراً صغيراً وبحذاء أخيه **(هكذا تقلده)**.

سيد المتجر: **(بسخرية)** وماذا تحب أيضاً؟

ابن القمل: وأحب أن أتذكر ما قالته لي سيدتي كي أقوله لك، قالت إنه أمر مسلٍّ وممتع معاً.

سيد المتجر: تباً لك، هيا اغرب عن وجهي أيها الوزن الزائد.

ابن القمل: أرجوك يا سيدي أريد أن ألقي التحية على صديقي ابن القبو، اشتقت إليه كثيراً.

(يُخرج من جيبه تفاحة صغيرة الحجم) انظر يا سيدي اشتهيتها له، يقال إنها طيبة المذاق **(يأخذها سيد المتجر منه ويبدأ بقضمها كلها)** إنها طيبة المذاق أليس كذلك يا سيدي.

سيد المتجر: ليس كثيراً.

ابن القمل : أرجو المعذرة يا سيدي، كنت أتمنى أن تكون طيبة المذاق.

سيد المتجر: لانصرافك مذاق أطيب، هيا انصرف.

ابن القمل: أريد أن أرى صديقي ابن القبو أريد، أريد **(يفكر)** أريد أن أتقيأ من شدة الشوق إليه.

سيد المتجر: سأدعك تراه حين يموء قطه الهرم.

ابن القمل: أرجو منك يا سيدي أن تقول له أني أريده في أمر، أمر (يفكر) أمر كئيب ومحزن معاً **(يخرج مسرعاً)**.

الأرملة العوراء: لو كان يملك حذاءً على مقاس قدميه لاستطاع أن يركل ألف حجر، بل ألفين، بل أكثر، ولاستطاع أن يركل رؤوسنا ومؤخراتنا، **(تهم بالخروج)**.

سيد المتجر: إلى أين؟

الأرملة العوراء : سأسبقك إلى البيت، لا تتأخر.

سيد المتجر: حسناً سأتبعك حالاً.

(يرتدي معطفه ويحمل مظلته ويُخرج من جيبه مفتاح باب المتجر، يخرج ويغلق باب المتجر من الخارج بالمفتاح، يخيم الصمت على المكان).

(ظلام)

صالون منزل السيدة العانس، ممر يفضي إلى باب المنزل الرئيسي، باب غرفة نوم، بابان متقابلان يتوسطان الممر،على الجدارين مشبك عليه بعض الملابس الزاهية الألوان، لوحة زيتية قياس ١١٠×٧٥ لشابة تشعّ إغراءً ،مرآة متوسطة الحجم تعكس أضواء الشموع الموجودة يتوسط الصالون أريكة باهتة اللون عليها وسادتان صغيرتان، وعلى جانب الأريكة يوجد كرسي خشب عليه قميص نوم أزرق اللون، أمام الأريكة يوجد طاولة صغيرة عليها شعر مستعار (بروكة)، العتمة تخيم على المكان، رغم الشموع المشتعلة على شمعداناتها .

(تدخل السيدة العانس من غرفة النوم وهي تدندن لحناً يشبه العويل حيناً، والعواء حيناً آخر. بيدها غليون تبغ كبير الحجم، ترتدي قميص نوم وردي اللون عليه خطوط بيضاء،مكشوف الكتفين ،تضع قرطين غجريين، وتلبس عدداً من الأساور والخواتم الكبيرة وعقداً عليه الكثير من الخرز المتعدد الأحجام والألوان . ممتلئة الجسد، متوسطة الطول، مقوسة الظهر، شعرها ناصع البياض، لها وجة عليه آثار حرق قديم، ولها أسنان كبيرة ومتراكمة وناصعة، تنظر في المرآة وهي تدندن، ترمق اللوحة وهي تدندن، تحمل القميص الأزرق الموجود على الكرسي وتدخله إلى غرفة النوم وتخرج وهي لا تزال تدندن ذاك اللحن الرديء المثير للاشمئزاز، تتمدد على الأريكة، تلاعب قدميها وتصفق بهما بعض الصفقات المتقطعة، تقوم بإطفاء الشموع ماعدا الشمعة الأخيرة، وبالشمعة الأخيرة تعود وتشعل الشموع التي أطفأتها، تعود وتتمدد على الأريكة).

السيدة العانس: **(وكأنها تغني)** بعدد الشموع المحترقة أنتظر، أنت لا تفعل ذلك، أنت فقط تشعل الشموع، وتحرق الوجوه **(تضحك ببلادة)** أحرقني، أشعلني ،احرق نصف وجهي الآخر **(تضحك ببلادة أشد)** بعدد الشموع والمرايا بعدد الأساور والخطايا **(يُطرق باب المنزل طرقة واحدة)** بعدد طرقات الباب **(يُطرق باب المنزل طرقة واحدة)** بعدد طرقات الباب **(يُطرق باب المنزل طرقة واحدة)** أحرقني، أشعلني **(تقوم وتفتح الباب وتدخل هي وابن القمل)**

ابن القمل: **(يحمل كيساً)** أين أضعه؟

السيدة العانس: **(تتمدد على الأريكة)** وما رأيك أنت؟

ابن القمل: في غرفة النوم كالعادة

السيدة العانس: في أي مكان تريد، حسناً في غرفة النوم كالعادة **(يذهب)**

ابن القمل: **(من الداخل)** أأضعه على يمين السرير أم على يساره؟

السيدة العانس: **(بصوت عالٍ)** في أي جهة لا مشكلة**(بصوت منخفض)** في أي مكان ما عدا القبو، القبو لي أنا وحدي،حديقتي الغناء، بلبلي الكسيح يغرد فيها أرقاماً، وقميص نومي الأزرق يغرد له ساعة في الأسبوع **(تدندن)** القبو والكسيح وقميصي الأزرق بينهما يرقص ساعة في الأسبوع.

ابن القمل: **(من الداخل)** آتي إليك أم أبقى أم ماذا ؟

السيدة العانس: افعل ما يجب أن تفعله الخليلات، يا خليلتي الجميلة.

ابن القمل: **(من الداخل)** ماذا يعني.

السيدة العانس: **(تضحك)** تعالي إلى هنا وسليني.

ابن القمل: **(يقف أمامها وهو يحك رأسه)** أين أين؟

السيدة العانس: **(تشير إلى الكرسي الذي على يمين الأريكة)** هنا **(بحدّة)** يا غبي.

ابن القبو: **(يجلس مرتعداً)** أرجوك لا تغضبي،الغضب يفسد عليك متعة الدندنة التي تدندنينها. صوتك جميل جداً.

السيدة العانس: ليس أجمل من صوت الكسيح.

ابن القمل: الكسيح!!!!

السيدة العانس: **(تأخذ نفساً من الغليون)** نعم هو الكسيح صوته جميل ومغر أيضاً، لصوته قدرة على أن يجعل كل المنازل تتساقط في القبو.

ابن القمل: **(يحك رأسه بكلتا يديه)** الكسيح ،الكسيح، آه ! ابن الأرملة العوراء

السيدة العانس: **(تنتفض غاضبة)** تباً لك، كيف تجرأت على ذكر اسمها في حضرتي ألا تعلم أني أمقت هذه المرأة **(تقولها بملامح وجه غريب الشكل)** وأكرهها **(تعود لوضعها التي كانت عليه وكأن شيئاً لم يكن)** لا بأس عليها هنّ الحموات هكذا دائماً يكرهن الجميلات اللواتي يسرقن أولادهن.

ابن القمل: **(بسذاجة)** نعم هكذا هن الحموات دائما **(صمت، ورأساهما للأعلى)** هل أغضبكِ إذا قلت إني لا أفهم شيئاً.

السيدة العانس: **(بفرح)** على العكس تماماً، جميلٌ أنك لا تفهم إنها نعمة من السماء، والسماء لا تعطي هذه النعمة لأي كان، ليتني مثلك.

ابن القمل: **(مجاملاً)** نعم، إنها امرأة سيئة وقذرة ولها عين أكثر رعباً من القمل الذي برأسي.

السيدة العانس: من؟

ابن القمل: الأرملة العوراء.

السيدة العانس: **(تفكر)** ولصة أيضاً لقد سرقت مقتنياتٍ مني، صحيح أنها مقتنيات تافهة، إلا أنها كانت تملأ على الفراغ الذي أنا فيه، وآخر ما سرقت منّي هو **(تصمت)**، لم يأتِ **(تصمت)** كلّه بسببها **(بحرقة)** لقد أخذته منّي، كان يفي بالغرض على الرغم من أنه لم يكن مثل أولئك الذين رحلوا . كنت شابة آنذاك **(تنظر إلى اللوحة)** كان الشباب يغلي في داخلي وينفجر حمماً تذيب كل من حولي (**تصمت**) لقد سرقت أتفه ما بقي لدي ....

ابن القمل: **(بسرعة)** مَن؟

السيدة العانس: **(بسرعة دون أن تدري)** صاحب المتجر **(صمت)** تباً لك. هيا اغرب عن

وجهي. لا أريد رؤيتك، هيا إلى حظيرتك.

ابن القمل: (**يقف مرتبكاً**) سيدتي

السيدة العانس: (**تقلده**) سيدتي، أوه سيدتي، (**بلهجتها**) هيا، وإلا حرمتك الخروج طيلة حياتك وأنت تعلم أنه ما من أحد يؤويك، بسبب القمل الذي في رأسك، وأنت تعلم أنه مرضٌ عضال. وأنا الوحيدة من يؤويك .(**بلهجة هادئة**) خليلتي هيا اجلسي، وقولي لي لماذا لم يأتِ صاحب متجر الأحذية.

ابن القمل: (**يجلس وكأن شيئاً لم يكن**) طردني وقال لي (**يقلده وكأنه يقضم تفاحة**) لخروجك مذاق أطيب من مذاق هذه التفاحة (**بأسى**) وحرمني من رؤية صديقي ابن القبو.

السيدة العانس: ها ها، إن طرد رسولي هو بمثابة طردي (**بكبرياء**) أنا (**محاولةً إخفاء غضبها**) وماذا كان يفعل ؟

ابن القمل: كان يقضم التفاحة التي قال إنها ليست طيبة المذاق.

السيدة العانس: قبل ذلك يا أبله ماذا كان يفعل؟

ابن القمل: لم أكن موجوداً.

السيدة العانس: أوه نفذ صبري، وبعد أن قضم التفاحة اللعينة، ماذا كان يفعل؟

ابن القمل: طردني.

السيدة العانس: أبله.

ابن القمل: أبله.

السيدة العانس : ابن القمل.

ابن القمل : ابن القمل.

السيدة العانس: (**تأخذ نفساً من الغليون**) من كان عنده؟

ابن القمل: (**يفكر**) صديقي ابن القبو، لم أره، لقد كان في القبو، آه كم كنت متلهفاً لرؤيته كانوا يتحدثون عن سفينة ستغرق.

السيدة العانس: من هم؟

ابن القمل: هو وبائع الأحذية الجوال.

السيدة العانس: والأرملة العوراء

ابن القمل: نعم هي بعينها.

السيدة العانس: إذاً هو ذلك، إنه صراع قديم، إلى أين تريد أن تصل هذه المرأة اللعينة (تصمت ثم تبتسم بأسنان تلمع) إنها تجهل أني أثأر منها ساعة في الأسبوع دون أن تدري، أوه كم أنا طاغية العقل والجمال كل النساء كنّ يمتن غيرةً مني، هذه هي ضريبة جمالي، كنّ ولا يزلن يفعلن هذا بي، فقط لأني امرأة جميلة (**تقف أمام المرآة**) فقط لأني جميلة (**تقترب من ابن القمل**) انظر

ألست جميلة؟؟ هيا قل بكل حرية، لن أغضب منك.

ابن القمل: جداً جداً يا سيدتي، جميلة حقاً، وشعرك خالٍ من القمل أحسدك على ذلك .

السيدة العانس: **(تجلس وهي تضحك)** لكن السماء رحيمة أكثر مما تتخيل الأرملة العوراء هي لا تعرف ذلك، فليمضيا إلى الجحيم، هي وصاحب المتجر **(تنظر إلى ابن القمل نظرات غريبة و هي تتمدد على الأريكة)** تعال إلى هنا بني ،يا طفلي الصغير يا ولدي، هنا بجانبي على الأريكة **(يجلس في منتصف الأريكة بينما هي تكون ممددة خلفه رأسها على الوسادة، وبيدها تلعب بشعر ابن القمل بحنان)** أوه ،صغيري العزيز احذر أن تتركني فأنا أمك التي تحبك **(شعور ابن القمل يكون شعوراً خالياً من الإحساس الذي يتناسب مع الموقف وذلك بحكم العادة التي اعتادها من العانس)** هيا قبّل جبين أمك واطلب رضاها **(يقبل جبينها)** أنت ابنٌ بار، بُني ها قد أصبحتَ شاباً وصار يجب أن أخبرك . **(بتردد)** إني ...إني .... **(بشجاعة)** إني تزوجت **(بفرح)** نعم تزوجتُ، ستفرح كثيراً ،إنه شابٌ مثلك **(بفرح عارم)** ولديه سفينة رائعة، سفينة بعجلتين كبيرتين **(بكبرياء)** زوجي قبطان سفينة، ليست كتلك السفينة التي تحدثت عنها العوراء **(بفرح عارم)** سيكون صديقاً حميماً لك.

ابن القمل: سنصبح ثلاثة، أنا، وزوجكِ **(بنشوة)** وابن القبو.

السيدة العانس: **(بمودة)** نعم ثلاثة، أوه، كدت أن أنساه.

ابن القمل: ولماذا لا يأتي زوجكِ إلى هنا، كي أراه وأقوم على خدمتكما

السيدة العانس: **(بأسى)** أنا الذي أذهب إليه، ساعة في الأسبوع فقط،هو لا يستطيع المجيء ولا يستطيع الصعود، هو يكره النور، يحب الظلام وأنا كذلك بدأت أحب الظلام وبدأت أكره ظهر الأرض (بفرح مفاجئ) له صوت جميل، اليوم كنت عنده، لم نتحدث فقط كان يغني، يغني وهو جالس على كرسي بعجلتين، وكنت أنا جالسة عند قدميه ويداه كانتا مجدافين بشعري .إنه قبطان حقيقي، أنا لا أبالغ . استمتعت كثيراً بأغنيته، آه كم كانت رائعة .

ابن القمل: أنا سعيد بذلك.

السيدة العانس: وسننجب أطفالاً لكن ليس هنا .

ابن القمل: أين؟

السيدة العانس: في الأسفل

ابن القمل: أين في الأسفل؟

السيدة العانس: **(تتغير لهجتها بشكل مفاجأ)** وما دخلك أنتِ أيتها الخادمة اللعينة، هيا اغربي عن وجهي، واجلبي لي فنجاناً من القهوة **(يقف ابن القمل)** هيا **(يمشي ابن القمل)** قف **(يقف)** أووه، لا يليق بالزوج أن يصنع قهوة لزوجته، تعال هنا واجلس يا زوجي العزيز **(يجلس)** زوجي حبيبي **(تجلس ملتصقة به، ينتابه شعور بالحرج)** يا صاحب الذوق الرفيع، وكيف لا يكون ذوقك رفيعاً، وقد اخترتني من بين كل نساء هذا الكوكب،آه أنتَ رجلٌ قد وضعت السماء عليه

علامة فارقة. **(يحك رأسه)** صحيح أن القمل مرضٌ يثير الرعب، لكن لا مشكلة لدي **(تقف وتدور حوله)** لو أنك اخترت غيري لكانت حياتك جحيمٌ بسبب القمل الذي برأسك، إن النساء يقرفن الرجال الذين يسكن القملُ رؤوسهم، فاحذر أن تتركني في يوم ما **(تعود وتجلس بقربه)** هيا زوجي الرؤوف، اطلب الرضا من زوجتك المغرمة بذوقك الرفيع **(تعطيه يدها، يقبل يدها)** زوجٌ مطيع وأليف **(تقف)** استأذنك حبيبي في الذهاب إلى المطبخ أريد أن أصنع لك فنجاناً من القهوة.

ابن القمل: عفوك سيدتي، أنا سأفعل ذلك

السيدة العانس: لا لا، لا يليق هذا بزوجي، بثوري الهائج صاحب الذوق الرفيع.

ابن القمل : لا أريد أن أكون ثوراً، الثور كبير وثقيل أيضاً، سيجعلها تغرق.

السيد العانس: مَن ؟

ابن القمل: السفينة

السيدة العانس: آه السفينة ! نعم ستغرق، لكن ليس في قاع البحر، ستغرق في القبو حيث الظلام **(تذهب لصنع فنجان قهوة)**.

ابن القمل: **(محدثاً نفسه)** القبو! القبو! في هذا المنزل يوجد قبو **(يتحرك في المكان)**

وليس بوسعي أن أمتلك أية شجاعة لدخوله، سيدتي ستغضب مني لو فعلت ذلك، **(حالماً)** اه لو أستطيع الدخول إليه، لأصبحتُ مثل صديقي ابن القبو، لكن ليس بوسعي أن أخلع قفل باب القبو، وقبل ذلك، ليس بوسعي أن أخلع قفل باب صدري أنا جبان، أنا جبان، أريد أن أفعل شيئاً يكسر كل أقفال الأبواب الموصدة لكن القمل الذي برأسي يمنعني عن التفكير، نعم القمل يمنعني عن التفكير.

السيدة العانس: **(تدخل حاملة فنجان قهوةٍ)** صنعت لك فنجان قهوة يليق بذوق زوجي العزيز.

ابن القمل: **(بارتباك)** عفوكِ سيدتي **(يمد يده ليأخذ الفنجان ظاناً أن الفنجان له، لكن السيدة العانس لا تكترث ليده، وتجلس على الأريكة وتبدأ بارتشاف القهوة)**.

السيدة العانس: أين وصلنا بالحديث؟ هيا تذكر، إني أختبر ذاكرة زوجي، هيا لا تفشل.

ابن القمل: **(يحاول التذكر جاهداً)** كنت تتحدثين عن شيء له علاقة بخلع أقفال الأبواب، وعن الشجاعة وعن (**يتذكر**) وعن شيء له علاقة بابن القبو.

السيدة العانس: بالضبط تماماً، نعم هو ذلك يا زوجي العزيز، تعال واجلس هنا بقربي **(يجلس بقربها)** نعم كنت أريد أن أحدثك عن القبو **(بدلال)** زوجي الغالي، بعلي الوديع، ديكي الأرعن، أريد أن أطلعك على أمر، فلا يليق بي أن أكتم عن زوجي أمراً ما، ها قد أصبحتَ رجلاً، وصار يجب أن أخبرك، أنا خائفة منك ولكن الذي حدث قد حدث..

ابن القمل: **(يهز رأسه مستفسراً)** ما هو؟

السيدة العانس: لقد أخفيت عليك أمراً، **(بارتباك)** ها أنا استجمع قواي الخائرة، لكن دون جدوى، زوجي هب لي نسمة قوة، ونسمتي جرأة، **(تهدأ)** لقد أخفيت عليك أمراً في الحقيقة أنه لي ابن، ولم أخبرك بذلك، أعلم أن الأمر سيغضبك، ولكن لن تغضب حين تعلم أنه صاحب صوت جميل اليوم كنت عنده، لم نتحدث، كان يغني فقط كان يجلس على سفينة بعجلتين، وكنت جالسة عند قدميه ويداه تجدفان بشعري، استمتعت كثيراً بأغنيته، آه كم كانت رائعة.

ابن القمل: أنا سعيد بذلك.

السيدة العانس: وسأزوجه.

ابن القمل: **(بفرح)** جميلٌ، متى ذلك؟

السيدة العانس: **(بفرح)** سيكون رائعاً ذلك.

ابن القمل: **(بفرح)** سيتوهج المنزل بقدومه.

السيدة العانس: ليس هنا يا زوجي العزيز.

ابن القمل: أين؟

السيدة العانس: في الأسفل.

ابن القمل: أين في الأسفل؟

السيدة العانس: **(تتغير لهجتها بشكل مفاجأ)** وما دخلك أنت أيتها الخادمة اللعينة، هيا اغربي عن وجهي واجلبي لي كأساً من الماء **(يذهب لإحضار كأس ماء)** الأرملة العوراء! آه كم أكرهك! سلبتني أتفه ما أملك، تافه كأحذية متجره، تباً لهم جميعاً، هم لا يفقهون شيئاً عن علم الجمال ولا يدركون ألوان الفراشات التي تتطاير بداخلي صعوداً ونزولاً.

ابن القمل: **(يدخل وبيده كأس ماء)** تفضلي سيدتي.

السيدة العانس: ومن قال لك أني عطشى.

ابن القمل: أنت طلبت مني أن أحضر لك كأس ماء.

السيدة العانس: أنا لم اطلبه!

ابن القمل: عفوك سيدتي.

السيدة العانس: أبله.

ابن القمل: أبله.

السيدة العانس: بلهاء.

ابن القمل: بلهاء.

السيدة العانس: هيا اشربه.

ابن القمل: لست عطشان لقد شربت ستَّ كؤوس في الداخل.

السيدة العانس: ستّ!

ابن القمل: نعم ست.

السيدة العانس: **(دهشة)** وحدك استطعت فعل ذلك!

ابن القمل: **(يمدها بزهو)** أجل.

السيدة العانس: **(بحدة)** وكيف لك أن تشرب الماء دون أن تستأذني، ألا تقدس النساء الجميلات أمثالي؟ وتستأذنهن.

ابن القمل: (**بارتباك**) ليست ستَّ كؤوس بالضبط إنها ثلاثٌ فقط.

السيدة العانس: ثلاث وليست ستّاً إذاً **(تفكر)** أوه، حسناً كان عليك أن تشرب ستَّ كؤوس يا أبله، هيا اشرب ستَّ كؤوس كما ادعيت، وعقوبة لكذبك سيتضاعف العدد إلى اثنتي عشرة كأساً.

ابن القمل: اثنتا عشرة كأساً؟

السيدة العانس: على عدد شهور السنة

ابن القمل: لكن السنة طويلة، عفوك سيدتي.

السيدة العانس: غبي.

ابن القمل: غبي.

السيدة العانس: أبله.

ابن القمل: أبله.

السيدة العانس: هيا وإلا طردتك، وأنت تعلم أن الناس يتقززون منك، ومن مرضك المميت

ابن القمل: **(يحك رأسه)** نعم مرضي خطير ومعدٍ

السيدة العانس: نعم هو ذلك مرضٌ معدٍ ومميت، وأنا الوحيدة التي رقَّ قلبها لك وآوتك فاحذر(**حالمة**) قلب رقيق يلفه جسد جميل يبعث على تساقط النجوم نجمة نجمة.

ابن القمل: حسناً **(يشرب من الكأس التي بيده)** صاحبة قلب رقيق **(يشرب)** نجمة، نجمة.

السيدة العانس: هيا اذهب وأحضر كأساً أخرى واشربها أمامي، وستشرب اثنتي عشرة كأساً.

ابن القمل: عفوك سيدتي لا أستطيع ذلك، ثم تذكرت الآن أني جائع . لم آكل بعد.

السيدة العانس: هذا أجمل هيا افعل ذلك تقديراً لعلم الجمال والجميلات.

ابن القمل: أنت جميلة يا سيدتي، أقسم لك إني لا أجامل.

السيدة العانس: من قال لك أني أريد رأياً من خادمة وضيعة لا تجيد أن تفعل ما أرغب به

،هيا اغرب عن وجهي، وافعل ما أمرتك به.

ابن القمل: أمرك مولاتي الجميلة **(يذهب)**

السيدة العانس: **(بزهو)** مولاتي الجميلة أوه ! بدأ يتذوق الجمال وعلم الجمال، لكن ما جدوى ذلك طالما أنه لا يجيد التسول أمام أبواب الجمال، على عكس ابن الأرملة العوراء صحيح أنه كسيح، وأنه لا يقدر علم الجمال، إلا أنه يجيد فعل ما أرغب به، ورغماً عن أنفه، ففي الظلام سهلٌ على الإنسان أن ينكر ما فعل. أوه ! ما أجمل الخطايا في الظلام. هيه أين أنت يا خليلتي لقد نفد صبري، مللت مجالسة خواطري، تعالي واقطعي خلوتي بسكين وجودك معي **(يدخل ابن القمل وبيده كأس ماء يشربها بصعوبة، وتكون السيدة العانس ممددة على الأريكة مستمتعة بما يفعله ابن القمل وبقدر ما يجد صعوبة في شرب الماء تزداد هي متعة في ذلك، وهكذا إلى أن ينهي ابن القمل شرب اثنتي عشرة كأساً من الماء)**.

ابن القمل: **(لا هثاً)** اثنتا عشرة كأساً أقسم إنك جميلة، أنت...**(يتلعثم .. ولا يجد ما يعبر به)** أنت....

السيدة العانس: **(بزهو)** أوه ! خادمتي المطيعة كفى، كفى هذا، إني ثملة ومتعبة ولا يليق هذا بالجميلات أشعر بأني بحاجة للنوم، خادمتي هيا اتبعيني إلى غرفة النوم، ودلكي لي ظهري وقدميّ.

ابن القمل: **(بتعب)** أمر مولاتي، أقسم إنك جميلة جداً.

السيدة العانس: لم أكن أعرف أن للماء سراً عظيماً بهذا الشكل، أعيدي ما قلت

ابن القمل: قلت أقسم ....

السيدة العانس: إني جميلة.

ابن القمل: **(بحماس)** أقسم إنك جميلة.

السيدة العانس: جداً.

ابن القمل: جداً.

السيدة العانس: هذا رائع **(تتذكر)** أوه ! كدت أن أنسى **(وهي تترنح)** سأغلق الباب بالمفتاح.

ابن القمل: لماذا ذلك.

السيدة العانس: بعد قليل تعرف **(تذهب وتغلق الباب بالمفتاح)** وكذلك سأغلق باب الحمام **(تفعل ذلك)** أنت محروم من التبول **(تضحك)** للماء فعلٌ كفعل الخمرة، تجعل الناس ينطقون بالحقيقة دون تكلف، أريدك أن تبق مخموراً لأطول وقت ممكن، ودع الماء يجري بحرية، فربما بعد قليل، تبدأ تتسول على باب غرفتي.

ابن القمل: **(بتوسل)** ولكن يا سيدتي ... هذا الأمر يسبب لي ...

السيدة العانس: **(بحدة)** كفى، كفى انتهى الأمر، هن الجميلات هكذا، لا يرحمن أحداً، ولا

يمكن أن يكون الجمال جمالاً، ما لم يكن له ضحاياه، هيا اتبعيني يا خليلتي، ولا تنسي أن تحضري البروكة التي على الطاولة (**تدخل لغرفة النوم، يمسك ابن القمل البروكة بيديه، ويتأملها بشرود)**

السيدة العانس: (**من الداخل**) خليلتي.

ابن القمل: إني أحضر البروكة

السيدة العانس: هيا تعالي

ابن القمل: (**يحك رأسه**) إني قادم (**يدخل وراءها غرفة النوم)**

(ظـــلام)

(يصعد ابن القبو من قبوه إلى المتجر)

ابن القبو: الآن فقط أسمع صوت الصمت القادم من بعيد، فقط أحتاج إلى كثير من الظلام مع هذا الصمت كي أشعر وكأني بمسقط رأسي، القبو آه منه، سينقلب إلى عالم حقيقي (**بحماس**) فقط نحتاج إلى بعض الوقت، وسيصبح القبو مكتظاً بالكائنات الجديدة (**يقف مغمض العينين، يشتم الهواء بنفس عميق) رائحة جثث ظهر الأرض تملأ المكان، كأنني الشخص الوحيد المتبقي على ظهر هذه الأرض (فجأة يظهر ابن القمل من باب القبو)**.

ابن القمل: (**لاهثاً**) الكسيح .الكسيح

ابن القبو: ابن الأرملة العوراء!

ابن القمل: نعم.

ابن القبو: ما به ؟

ابن القمل: رأيته في طريقي إليك، وقفت معه قليلاً، كان حزيناً.

ابن القبو: أعلم ذلك.

ابن القمل: (**وهو يحك رأسه**) إنه يجيد العد جيداً، ألقيت عليه التحية أكثر من مرة ولم يرد عليّ، كان يعد فقط، كان عده يشبه الأغنية الحزينة، شيءٌ مدهش، استطاع أن يجعل من الأعداد أغنية، لكنها أغنية حزينة، ظل يغني إلى أن وصل العدد مئة وواحداً وثلاثين ثم توقف فجأة (**صمت**) وحين تركته لأتابع طريقي المظلم إليك، راح يعيد الأغنية ذاتها وبلحن أكثر حزناً وأكثر سرعة هكذا (**يقلده**) واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة (**يجلس**) خمسة، ستة، سبعة.. ثمانية، تسعة (**يجلس ابن القبو بقربه، ويتابع العد معه**) تسعة، عشرة، أحد عشر اثنا عشر، ثلاثة عشر (**يتوقفان، ينظر بعضهما إلى بعض، صمت، يتابعان**) أربعة عشر، خمسة عشر، ستة عشر.

ابن القبو: كفى، كفى، العد طويل جداً، نحتاج إلى حذاء على مقاس قدمينا كي نصل إليه.

ابن القمل: وأنا لا أجيد العد كثيراً، سيدتي لم تعلمني العد.

ابن القبو: ولن تعلمك.

ابن القمل: ولكن ماذا كان يعد؟ أعتقد أنه كان يعد القمل الموجود برأسه، فله شعر طويل وذقن كثيفة، أوه أنا حزين عليه، ليس بوسعه أن يتخلص من هذا العدد الكبير من القمل **(بفرح)** أنا متأكد أنه لا يوجد في رأسي سوى ثلاث قملات **(بحزن)** ولكن أخشى أن تكون إحدى هذه القملات ذكراً، لا أريد لهذه القملات أن تتكاثر فوق رأسي **(صمت)** أعتقد أنها قملات إناث، لو كان غير ذلك لتكاثرت منذ زمن طويل ولأصبح رأسي يضج بالقمل.

ابن القبو: **(باستغراب)** ومن قال لك في رأسك ثلاث قملات، وإناث بالتحديد؟

ابن القمل: **(بفرح)** سيدتي هي أكدت لي أن في رأسي ثلاث قملات، وعانسات أيضاً.

ابن القبو: ثلاث قملات عانسات! وكيف علمت ذلك؟

ابن القمل: سيدتي تعرف كل شيء. هي قالت لي ذلك، وطلبت مني أن أظل دوماً أحك رأسي أمام الناس، وأنا منذ زمن طويل أحك رأسي، كلهم ينفرون مني، وحدها سيدتي التي لا تنفر مني رغم القملات الثلاث الموجودة في رأسي، أنا لا أستطيع الابتعاد عنها رغم كل ما تفعله بي من قسوة، أشعر أن هناك شيئاً ما يجعلني أسيراً لديها، لا أعرف ما السر في ذلك؟

ابن القبو: السر في القمل.

ابن القمل: ماذا تقصد.

ابن القبو: القمل في داخل رأسك، وليس على سطحه.

ابن القمل: وكيف لي أن أخرجه.

ابن القبو: سأعلمك ذلك حين تنزل معي إلى القبو، أعدك بأن القط سيموء، وسيمتلئ القبو بكائنات جديدة.

ابن القمل: أنا لا أفهم شيئاً، كل الذي أعرفه أنها كانت أغنية حزينة **(يقفان، يمشيان، يجلس ابن القمل متكوماً حول نفسه)**.

ابن القبو: علينا أولاً أن نجد فردة حذاء نسائية لنكمل ما قد بدأناه.

ابن القمل: إذاً سأغسل رأسي جيداً، سأغسله ثلاث مرات، بعدد القملات التي تسكن رأسي.

ابن القبو: وسنستخدم قطعاً من ملابسي،الأجنة تحتاج إلى دفء شديد كي تنمو .

ابن القمل: بل سأغسله أكثر من ثلاث مرات، سأغسله بعدد أرقام أغنية الكسيح.

ابن القبو: سنحاول ونحاول إلى أن يمتلأ القبو بالبيض، بالأجنة، بالكائنات الجديدة.

ابن القمل: سأحاول وأحاول إلى أن أتخلص من القمل.

ابن القبو: وإذا استعصى الأمر، سنضاعف المحاولات.

ابن القمل: إذا استعصى الأمر سأحلق شعري، بل سأنتزعه من منبته، كما أنتزع شعر ساقي سيدتي، أنا أجيد هذا جيداً، هي تطلب مني أن أفعل لها ذلك، لدرجة أني أصبحت أجيد نزع الشعر بأظافري وبدون ملقط، في ليلة الأمس انتزعت (**يفكر**) لا أعرف العدد بالضبط فأنا أجهل الأعداد الكبيرة، ولكنه عدد كبير، ربما كان بحجم أعداد أغنية الكسيح.

ابن القبو: هناك حبل متين جداً، طرفه الأول يغوص في رأسك كمرساةٍ والطرف الآخر مربوط بساق سيدتك العانس.

ابن القمل: ولكنها الوحيدة التي لا تنفر مني.

ابن القبو: في القبو لن تجد أحداً ينفر منك.

ابن القمل: أرجوك لم أعد أحتمل، أشعر أني بلا رأس، أشعر بأني ميت أرجوك اقصص عليّ قصة مفرحة كي أخرج من هذا التعب المطبق.. (**يفكر**).. لا، لا القصة ستكون طويلة سوف ترهقني، فأنا تعبت من الإصغاء . في كل يوم تتمدد سيدتي وأجلس بقرب رجليها لأنزع شعراً من ساقيها، وبينما أنا أفعل لها ذلك، تبدأ سيدتي تقص عليّ قصة طويلة كانت تقول كلاماً مبهماً، لا أفهم منه شيئاً وكان عليّ أن أصغي لها.

(**صمت**) تعبت من الإصغاء لقصصها لدرجة أني أنام وعيناي مفتوحتان، تعبت عضلات وجهي وأنا أعبر عما تقصه بوجهي كي أثبت لها أني أجيد الإصغاء.

ابن القبو: وهل كانت تستمتع بذلك؟

ابن القمل: مَن؟

ابن القبو: سيدتك العانس.

ابن القمل: لا أجرؤ على أن أسألها، ولكن كنت ألاحظ علامات غريبة ترتسم على وجهها حين أفعل لها ذلك، أرجوك أنا متعب (**صمت**) أحكِ لي نكتة.

ابن القبو: نكتة! (**يفكر**) نكتة، نكتة، اسمع، أراد شخص أن يركل حجارة ظهر الأرض بكاملها (**يبتسم ابن القمل**) لكنه تذكر أنه كسيح (**يضحك ابن القبو ضحكة مصطنعة، بينما يظهر الاستياء والأسى على ابن القمل**).

ابن القمل: إنها نكتة حزينة ذكرتني بالحبل المتين والمرساة التي في رأسي، حبلي يشبه حبل هذا الكسيح.

ابن القبو : القمل والكساح سيئان.

ابن القمل: أرجوك احكِ لي نكتة غيرها .

ابن القبو: ولماذا؟

ابن القمل: أريد أن أضحك قليلاً.

ابن القبو: ولماذا تريد أن تضحك؟

ابن القمل: لا أعرف (**صمت، يمشيان بهدوء**).

ابن القبو: رائحة الفناء بدأت تزداد. وسيدي قتل لي جنيناً بكل قسوة

ابن القمل: وسيدتي تطلب مني أن أحكّ رأسي بكلتا يديّ، وبسرعة جنونية (**يحك رأسه بيديه وبسرعة جنونية، وكأنه يرقص**) فأبدو أمامها وكأنني أرقص هكذا (**يتوقف**) أنا لا أجيد الرقص فلم يسبق لي أن رقصت، كانت تستمتع بذلك، كنتُ حينها أشعر بالدوار، ولكني أكون سعيداً لأنني أجعلها تضحك.

ابن القبو: لن تشعر بالدوار في القبو أبداً.

ابن القمل: لنودع هذا المكان أنا كذلك بدأت أشتمُّ رائحة الفناء.

ابن القبو: هل ستعود إلى سيدتك العانس.

ابن القمل: لا... أريد أن أتخلص من القمل.

ابن القبو: (**بدهشة**) ولكن لم تقل لي كيف دخلت إلى هنا

ابن القمل: من القبو.

ابن القبو: أعرف، ولكن كيف؟

ابن القمل: منذ زمن طويل، أذكر أنّ سيدتي أمرتني ألاّ أفتح ذلك الباب الخشبي الصغير قالت لي إنه باب مشؤوم، وإذا فتحته ستحلُّ عليك اللعنة، ومنذ ذلك اليوم كان هناك شيء ما يدفعني لمعرفة ماذا يكمن خلف الباب، في هذا اليوم شعرت أن القمل يتحرك في رأسي على غير عادته ودون أن أدري دفعت الباب بقوة، في بداية الأمر لم أرَ سوى الظلام، حتى إني اعتقدت أنه حائط أسود وراء الباب، مددت رجلي فأدركت أنه درج يهبط نحو الأسفل، لم أستطع التراجع ... فما حدث قد حدث أشعلت شمعة ونزلت، لم أكن أتوقع أن يكون قبواً، ولم أتوقع أن يكون كبيراً ومتشعباً بهذا الشكل، وبينما كنت أسير سمعت أنيناً، لا أعرف من أين مصدره؟ وبقيت أسير بهدوء وخوف إلى أن التقيت بالكسيح . كان يغني أغنية حزينة.

ابن القبو: وهل تعرف الآن طريق العودة.

ابن القمل: لا أريد أن أعود . أريد أن أبقى معك.

ابن القبو: إذن لنودع ظهر الأرض.

ابن القمل: سأشتاق لسيدتي.

ابن القبو: القط الهرم سيفرح بك كثيراً، هو طيب القلب كثيراً

ابن القمل: وهل هو قادر على المواء.

ابن القبو: سيموء، لا بد أن يموء.

ابن القمل: نعم سيموء، ونحن سنموء معه.

ابن القبو: سيموء.

ابن القمل: سيموء.

معاً: سيموء . سيموء . (ينزلان إلى القبو).

ابن القبو: **(يصرخ من داخل القبو)** سنموء، سنموء معاً، وداعاً أيتها الأحذية.

ابن القمل: **(يصرخ من داخل القبو)** سيموء، سنموء معاً، وداعاً أيها القمل .

(يسود الصمت قليلاً، ثم ينفجر صوت الرعد انفجاراً هائلاً، تنكسر بقايا زجاج النافذة التي تعلو باب المتجر، تصدر أصوات غريبة من القبو، يسود الصمت من جديد، تتصاعد أصوات ابن القبو وابن القمل والكسيح وهم يعدون الأعداد التي كان يغنيها الكسيح ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠ ، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥ **(صوت رعد شديد)**

٦٠، ٧٠، ٨٠، ٩٠، ١٠٠ **(صوت رعد شديد)**

١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١

(يخيم الصمت على أرجاء المكان)

(ظلام)

❑❑

الذين رأوا..

شادي صوان

الشخصيات:

- محمد: الماغوط – الشبح.
- توما
- حنان: زوجة توما
- سناء
- محمود: الحارس
- محمود: السجين
- سجينان
- طبيب
- ضابط
- خالد: شرطي
- عامل زراعي (بستاني)

اللوحة الأولى

المكان: مقبرة تمتد كحديقة محاطة ببعض الأشجار الوارفة وأكاليل الزهور الحمراء والصفراء والبيضاء تكلل هامات القبور المكلسة.

الزمن: قبل غروب الشمس ببعض الوقت.

ثمة رجل ممدد على ظهر أحد القبور، يدخل حارس المقبرة وهو رجلٌ أشيب ذو هندام غير أنيق المكان ويقوم بانتزاع الأكاليل عن ظهور القبور وجوانبها، يدخل ويخرج من المكان بسرعة، يصل إلى القبر الذي تمدد عليه الرجل يحاول نزع الأكاليل ولكنه لا يستطيع، يحاول جاهداً لكنها تبدو ملتصقة بالقبر وكأنها جزء لا يتجزأ منه ثم لا يلبثُ أن يصيحَ بيأس:

الحارس: اللعنة عليكِ وعلى من أحضرك، سأدعك تذبلين مكانك أيتها المأفونة.

رجل: لا تلعن الزهور أيها الحارس.

الحارس: **(مصاب بالدهشة وهو ينظر متلفتاً حوله، ثم لا يلبثُ أن يرى الرجل على ظهر القبر)**، من أنت ؟

رجل: هذا أنا، لا تلعن الزهور.

الحارس: ما علاقتك بها ثم كيف دخلت إلى هنا؟!

رجل: أنا هنا منذُ أيام، وهذه الزهور لي.

الحارس: ماذا!؟ أعد ما قلتهُ.. منذُ أيام! وكيف لم أرك؟!

رجل: لأنني كنتُ في الداخل.

الحارس: في الداخل! ماذا تعني ؟

رجل: **(يربت بيده على سطح القبر)** هنا في الداخل.

الحارس: ماذا؟ يبدو أنك مجنون أو سكران، وفي كلتا الحالتين يفضل أن تخرج من هنا قبل أن أطردك بالقوة.

الرجل: لن تستطيع.

الحارس: ولماذا أيها التافه؟!

الرجل: لأنني أسكنُ هنا.. هنا وطني.

الحارس: حقاً، سنرى إذن.. **(يمسكُ بقدميه.. يحاول شدهُ بكل قوته.. تتشنج عضلاته، ويكزُّ أسنانهُ ولكن عبثاً)..** أتعبتني. من أين لك هذه القوة؟

الرجل: إنها قوة الموت يا رجل، لا يوجد كائنٌ على سطح البسيطة قادرٌ على زحزحة إصبع واحدٍ من أصابعه.

الحارس: يبدو أنك معتوهٌ حقاً فالحكمةُ التي تتفوهُ بها لا يمكن لعاقلٍ أن ينطقها.

الرجل: يا لظنونك السيئة أيها الحارس أو تعتقدُ أنني مجنون؟!

الحارس: أو سكران، المهم أن تخرج من هنا والا سأحضرُ الشرطة.

الرجل: حسن، اهدأ يا رجل.. دعنا نتناقش بهدوء.. هل معك سيجارة؟

الحارس: وتريدُ التدخين أيضاً؟ وفي هذا المكان؟ ما رأيكَ بكأس ويسكي أيضاً؟

الرجل: ليتكَ تفعلها أيها الحارس.. إذن لأهديتك أجمل قصيدةٍ كتبتها في حياتي .

الحارس: ها.. ها.. أنت شاعر إذاً!

الرجل: نعم كنتُ شاعراً.

الحارس: ما أغباني.. كيف لم أفهم منذ البداية، مجنون وسكران وينطقُ بالحكمة.. ما أتعسكم أيها الشعراء، كل الكائنات لها أوكار تأوي إليها إلا أنتم تسكنون بيوت شعر ورقية ومنازل من أفكار لا تحوي لقمة خبز واحدة.

الرجل: ولا حتى سيجارة.

الحارس: ولا حتى سيجارة.

الرجل: أحسنت أيها الحارس أحسنت، يبدو أنك رجلٌ حكيم، إلى أي مرحلة وصلت؟

الحارس: المرحلة الابتدائية، ولكنني قرأتُ الكثير.

الرجل:	مرحى، عظيم إنك مثلي.
الحارس:	مثلك، لا.. لا.. أنا لا أحب الشعراء ولا أريد أن أكون مثلهم.
الرجل:	فهمتني خطأ يا رجل.. أنا لا أقصد أن تكون شاعراً بل متطلعاً وعارفاً.
الحارس:	ولا حتى هذه، فالجهل رحمة في هذا الزمن.
الرجل:	لكنك تعرف.
الحارس:	ندمتُ كثيراً.
الرجل:	ندمت؟! وهل أدميتَ أصابعك؟
الحارس:	مم ؟
الرجل:	من العض **(يضحك).**
الحارس:	بدون سخرية ، هيا انزل عن القبر لا أستطيع تركك تنام هنا.
الرجل:	لِمَ؟
الحارس:	ممنوع.
الرجل:	يبدو أنك لم تصدّق بعد أيها الحارس.
الحارس:	وما الشيء الذي لم أصدقْهُ؟
الرجل:	أنني ميت.
الحارس:	وهل هناك عاقل يصدق؟!
الرجل:	نعم، أنت.
الحارس:	يبدو أنك ظريفٌ فعلاً، أثبت لي ذلك وسأدعك تنامُ هنا بسلام وعلى مسؤوليتي الخاصة.
الرجل:	اقرأ ما كُتبَ على جدار القبر.
الحارس:	**(يقف ويفرك عينيه)** لحظة لحظة، لا أستطيع الرؤية جيداً، فالعتمةُ بدأت تعمّ المكان **(يُخرجُ من جيب بنطاله مصباحاً)**، حسناً ها هو قبر المرحوم الشاعر الكبير محمد الماغوط، معقول، غريبٌ حقاً.
الرجل:	ما الغريب أيها الحارس؟
الحارس:	الغريب أن قبر الماغوط في سلمية وليس هنا!
الرجل:	هل كنت تعرفهُ؟
الحارس:	نعم قرأتُ بعض أعماله وحضرت بعض المسرحيات التي ألفها
الرجل:	وهل أنت معجبٌ بها؟
الحارس:	لا.. لا.. أنا لا أحبُ الشعراء ولا المسرحيين

الرجل: أنت تكذب.

الحارس: أكذب، أصدق، ما علاقتك أنت؟

الرجل: أنا هو.

الحارس: أضحكتني يا رجل.. هل وصلت بك الجرأة لانتحال شخصيات ميتة؟

الرجل: مازلتَ غير مصدّق؟ هل رأيت شكلهُ ووجههُ يوماً؟!

الحارس: مَنْ؟

الرجل: محمد الماغوط.

الحارس: نعم رأيتُ صورة له على غلاف مجلة .

الرجل: إذاً تعال يا توما، اقترب، قرّب مصباحك لترى وجهي وضع يدك على قلبي لتصدّق.

الحارس: توما! هل ذكرتُ لك اسمي قبلاً؟ كيف عرفت؟!

الرجل: إنها المصادفة لا أكثر، تعال، تعال واقترب..

الحارس: **(يمسك مصباحهُ بتردد.. يقربهُ من الوجه.. يبدو عليه الخوف والدهشة.. يضع يدهُ على صدر الرجل.. يسقطُ المصباح من يده.. ويسقطُ مغشياً عليه).**

(إعتـــام)

اللوحة الثانية

المكان: ***منزل بسيط، غرفتان وصالة، ثمة سرير عريض في إحدى الغرفتين يرقدُ عليها الحارس توما، وقد استقرّت فوق رأسه صورة مريم العذراء وطفلها، إلى جانب السرير طبيبٌ يقومُ بفحصه وامرأة كهلة تقفُ على مقربةٍ، تبكي بهدوء.***

الطبيب: اهدئي يا خالتي إنهُ بخير.

المرأة: يا مسيح يا عذراء.

الطبيب: نعم.. نعم ذلك ما تستطيعين فعلهُ.

المرأة: يا رب.

الطبيب: عليك بعدم القلق، سأعطيه حقنة ولن يصحو إلا بعد ساعتين، وحينها قدّمي له بعض الطعام.

المرأة: أدامك الله يا دكتور، سامحني لم أقدر على ضبط نفسي.

الطبيب: عليك بضبطها، فزوجك مُرهق ويحتاجُ إلى راحة والانفعال يؤذيه.

المرأة: إن شاء الله يا دكتور ربي يحميك لشبابك.

الطبيب: والآن أخبريني، ما الذي حصل بالضبط؟

المرأة: لقد كان في نوبته المسائية في العمل عندما أحضروه.

الطبيب: وماذا يعملُ زوجك؟

المرأة: حارس، حارس مقبرة.

الطبيب: وهل كان مغشياً عليه عندما أحضروه؟

المرأة: نعم ، ولكنهُ كان يتكلم بنومه.

الطبيب: ما الذي قالهُ بالضبط.

المرأة: كان يكرر جملة واحدة فقط.

الطبيب: ما هي؟

المرأة: لقد رأيتهُ، أنا رأيتهُ، نعم رأيتهُ.

الطبيب: ألم يَقُل من رأى؟

المرأة: لا!

الطبيب: إذن عندما يستيقظ حاولي بهدوء أن تفهمي منهُ بالضبط ما الذي رآه واستدعيني عند الحاجة، هذا رقم المنزل والعيادة **(يمدُّ لها يدهُ بالبطاقة).**

المرأة: كثّر الله من أمثالك. العذراء تحميك لشبابك ولأولادك.

الطبيب: ليس لدي أولاد يا خالتي.

المرأة: لِمَ يا ولدي؟

الطبيب: لم أتزوج بعد.

المرأة: إن شاء الله قريباً تتزوج وتنجب أطفالاً يملؤون عليك حياتك.

الطبيب: إن شاء الله.. والآن سوف أذهب ولا تنسي ما أوصيتك به.

المرأة: حاضر يا دكتور. المسيح يحميك.

الطبيب: حسن وداعاً **(يفتح الباب ويخرج).**

المرأة: **(المرأة تجلس على حافة السرير وتقوم بتمسيد شعر زوجها)** الرب يحميك يا رب، والله ليس لي من بعدك أحد والله.

توما: بلى يا امرأة لديك.

المرأة: مَنْ، مَنْ يتكلم؟ هل أنا أحلم!

توما: **(توما يفتحُ عينيه وينظر إلى زوجته بحنان، يمسك يدها)** أنا توما ياحنان .

حنان: توما، اسم الصليب عليك كيف صحوت؟!

توما: صحوت! هكذا صحوت، لقد نمت بما فيه الكفاية.

حنان: ولكن الطبيب.!

توما: قال لك أنه أعطاني حقنة مهدئة.

حنان: لكن كيف؟!

توما: كيف! ألا تعلمين أن زوجك لا تؤثر به جميع المهدئات، ولا تؤثر به حتى الخمرة.

حنان: الخمرة!.

توما: الخمرة يا حنان، سبحان الله ألا تذكرين كيف أنّ باستطاعتي شرب دنٍّ كاملٍ لوحدي دون أن يرفَّ لي جفن أو أفقد عقلي؟

حنان: توما أنت لا تشرب!

توما: أعوذُ بالله هل أنا أكذب؟

حنان: لا، ولكنني أعرفك جيداً يا عزيزي، أنت لا تشرب الخمرة ولا حتى تحبُّ رائحتها.

توما: تلكَ أنت وليس أنا، والآن أين هي؟ **(يبحثُ على المنضدة بجانب السرير)**، أين هي يا حنان هل خبأتها أيضاً؟

حنان: حالاً أحضرها لك **(تخرجُ وتعود بسرعة حاملة معها كأس ماء).**

توما: ما هذا يا حنان!

حنان: كوب ماء، ألم تكن تريد كوب ماء؟

توما: لا يا عزيزتي علبة التبغ. أين وضعت علبة التبغ يا حنان؟ لقد اشتهيتُ سيجارة.

حنان: أستغفرك يا رب. توما، هل فقدتَ عقلك.

توما: أنا؟

حنان: نعم أنت لا تدخن يا عزيزي وكنت تضربُ أولادنا حين يدخنون وتقدم لهم النصائح وحتى الآن وبعد أن تزوجوا ترغمهم على عدم التدخين في المنزل.

توما: حنان، يبدو أنك أنتِ من فقد عقلهُ يا عزيزتي، أنا أدخنُ ثلاث عُلب في اليوم، وأنتِ من ضرب الأولاد وقدّم لهم النصائح ولستُ أنا.

حنان: توما، أنت مُتعب، سوف أتصلُ بالطبيب.

توما: لا تفعليها يا حنان، فأنا لا أريدُ طبيباً.

حنان: لكنك متعب، تهلوس، وسوف أتصلُ به.

توما: حنان، عزيزتي، أنا لا أهلوس، أنا أمازحك فقط.

حنان: تمزح، تمزح وأنا أكادُ أجن عليك.

توما: سامحيني يا حنان أنت طيبةٌ جداً وأردتُ مداعبتك فقط.

حنان: توما، حبيبي، هل كنتَ تمزحُ حقاً؟

توما: نعم يا عزيزتي نعم، إن ما رأيتهُ بالأمس جعلني أمثلُ عليك هذا الدور.

حنان: وحياة السيدة العذراء إنهُ ثقيلٌ.. ثقيلٌ يا توما.

توما: نعم، ولكنهُ ليس أثقل مما رأيتهُ بالأمس.

حنان: وما الذي رأيتهُ؟ صحيح كنتَ تقول ذلك عندما أحضروك بالأمس "أنا الذي رأيت أنا رأيتُ".

توما: وهل لفظتُ اسماً؟

حنان: لا ، والآن بكرامتي عندك قل لي ما الذي رأيتهُ؟

توما: لا أستطيع لا أستطيع.

حنان: ألا أستحقُ بعد كل هذا العناء والمزاح الثقيل أن تقول لي؟ ألستُ زوجتك؟ ألستُ حبيبتك؟

توما: بلى يا حنان، أنتِ أفضل شيءٍ مرّ في حياتي، ولكنني لا أستطيع.

حنان: لِمَ؟

توما: لأنك طيبةٌ جداً.

حنان: طيبة جداً، هذا ما جنيتهُ منك ومن الأولاد.

توما: حنان حبيبتي صدقيني لا أستطيع.

حنان: طيب لا تنفعل سوف أتصل بالأولاد وأخبرهم بما حصل.

توما: لا تتصلي بأحد، دعيهم وشأنهم؟

حنان: أدعهم، كيف أدعهم وأبوهم مريض.

توما: لستُ مريضاً يا حنان، والأولاد ليسوا طيبين مثلك. لن يهدؤوا حتى يعرفوا كل شيء.

حنان: نعم أريدهم أن يعرفوا وأنا أريد أن أعرف أيضاً.

توما: ستعرفين، ولكن ليس الآن.

حنان: متى؟!

توما: قريباً جداً، قريباً جداً يا حنان.

حنان: أقسِمْ بالمسيح.

توما: أقسِمُ بالمسيح، ومحمد أيضاً.. نعم بمحمد.

حنان: توما!

توما: نعم.. لِمَ تنظرين إليّ هكذا؟

(إعتـــام)

اللوحة الثالثة

المكان: *المقبرة.*

الزمن: *ليلاً.*

ثمة حارسٌ ليلي يحاول انتزاع بعض باقات الزهور عن جدار قبر وجوانبه، كُتب عليه قبر الشاعر الكبير محمد الماغوط.. ثمة كتابٌ ضخمٌ ممددٌ على سطح القبر أصفر الغلاف يراهُ الحارس وينظرُ إليه باستغراب..

الحارس: تُرى من وضع هذا الكتاب الغريب على سطح القبر (يحاولُ مسهُ بأصابعه ولكنهُ يرتعدُ كمن مسهُ تيار كهربائي)، يا إلهي ما هذا، أهو كتاب أم بطارية، لا بُدّ أنهُ بطارية على شكل كتاب، لنَرَ، (يحاول الصعود على ظهر القبر من جميع الاتجاهات وينجحُ أخيراً)، ها قد وصلنا ما أنت أيها الكتاب البطارية (يشعل مصباح الجيب ويقرّبهُ من ظهر الكتاب ويقرأ بصوتٍ مسموع)، "أنا الذي رأيتهُ بقلم الكاتب الكبير توما حنا".

توما حنا لقد سمعتُ بهذا الاسم من قبل، ترى أين، أين يا محمود أين؟ ها تذكرت (يهبط عن سطح القبر، يمشي بخطوات متسارعة تجاه قبر آخر قريب) نعم ها هو، (يقرب المصباح من الجدار، يقرأ بصوت مسموع) "قبر الكاتب الكبير توما حنا، ولد في عام ١٩٦٠ شهر مارس وتوفي في شهر مارس عام ٢٠٢٥ للميلاد"، يا إلهي، يا لهُ من اكتشاف غريب ! كيف يكون ذلك ؟ (يطفئ ضوء المصباح).

(إعتـــام)

اللوحة الرابعة

المكان: *قسم شرطة.*

ثمة طاولة عريضة يجلس خلفها ضابط، الحارس محمود يجلس أمامهُ وتبدو تعابير التوتر بادية عليه.

الضابط: أرجوك أن تهدأ كي أفهم.

الحارس: حسن.

الضابط: إذا أنت رأيت كتاباً ضخماً على سطح قبر.

الحارس: نعم يا سيدي إنهُ يبدو كبطارية.
الضابط: بطارية أم كتاب.
الحارس: كتاب مشحون.
الضابط: **(يضحك)** ومشحونٌ أيضاً!
الحارس: نعم يا سيدي، عندما لمستهُ شعرتُ بالقشعريرة تسري في جسدي.
الضابط: مُكهرب.
الحارس: نعم مُكهرب.
الضابط: حسناً ما نوع الكتاب؟
الحارس: بدا كأنهُ كتاب مُذكرات.
الضابط: مذكرات!
الحارس: نعم كُتب عليه بخط عريض "أنا الذي رأيتهُ بقلم الكاتب الكبير توما حنا".
الضابط: لم أسمع به من قبل.
الحارس: ولا أنا يا سيدي ولا أنا، ولكن الأغرب في الموضوع **(يسكت وهو يحك رأسه بتوتر).**
الضابط: قُل ما بك.
الحارس: ربما لن تصدقني أو أنك ستعتبرني مجنوناً.
الضابط: وربما أصدقك.
الحارس: لا أعرف يا سيدي ربما!؟
الضابط: قُل، قُل ولا تخف إن كان ما ستقوله منطقياً سأصدقك.
الحارس: هنا تكمن المشكلة.
الضابط: هل ارتكبت أي خطأ يُحاسبُ عليه القانون؟!
الحارس: لا يا سيدي إن المسألة!
الضابط: نعم المسألة، ما هي المسألة؟
الحارس: المسألة تتعلق بما كُتبَ على القبرين.
الضابط: أي قبرين؟ أنت تتكلم عن قبر واحد.
الحارس: لا يا سيدي إنهما قبران.
الضابط: حسن، قبران، ما بهما؟
الحارس: الأول كان للشاعر محمد الماغوط.
الضابط: وما الغريب في الموضوع؟

الحارس: سيدي إن هذا الشاعر مات منذُ أعوام قليلة وُقبرَ في مدينةٍ أخرى.

الضابط: ربما أراد بعض أقربائه هنا إقامة قبر له في هذه المدينة.

الحارس: معقول!

الضابط: كل شيء جائز.

الحارس: والقبر الثاني؟

الضابط: ما به؟

الحارس: إنهُ لصاحب الكتاب.

الضابط: توما حنا؟

الحارس: نعم يا سيدي، وقد كُتب على الشاهدة أنهُ توفي بعد خمسة عشر عاماً.

الضابط: **(بسخرية)** يا سلام، بعد خمسة عشر عاماً!

الحارس: إنني لا أكذب يا سيدي أرجوك.

الضابط: حسن يا سيد محمود، هل هذا كل ما لديك؟

الحارس: نعم، وإذا لم تصدقوني يمكنكم أن تتأكدوا.

الضابط: لا شك في ذلك، اذهب الآن إلى منزلك ونم جيداً.

الحارس: سيدي!

الضابط: لا تقل شيئاً الآن ولا تنسَ أن تترك عنوانك ورقم هاتفك.

الحارس: **(يمد يدهُ إلى جيبه).**

الضابط: ليس هنا اتركهُ لدى الشرطي في الخارج.

الحارس: حسناً، شكراً.. وداعاً

الضابط: **(لا يرد على التحية، يجلس على كرسيه وترتسمُ على شفتيه ابتسامة غامضة، ثم ينادي الشرطي في الخارج)** يا خالد يا خالد **(يتمتم)** بدأنا بمشاكل المجرمين وانتهينا بمشاكل المجانين، زمن غريب.

خالد: نعم يا سيدي.

الضابط: خالد إذا جاء هذا الرجل مرة أخرى اطردوه ولا تدعوه يدخل مفهوم.

خالد: مفهوم.

(إعتــام)

اللوحة الخامسة

المكان: ***ذات المقبرة.***

الوقت: *غروب الشمس.*

ثمة فتاة في العشرين من العمر ترتدي فستاناً أزرق أنيقاً، تتلفع بشال حريري أبيض يغطي جزءاً من شعرها الداكن، تحمل حقيبة جلدية بيضاء وباقة صغيرة من الزهور، تقترب بهدوء من أحد القبور، تضع الباقة قرب الشاهدة، تنحني وتبكي بصمت، يظهر فجأة أمامها من خلف القبر رجل كهل يبدو كشبح، يمد يده ويلمس كتف الفتاة، ترتعد وترجع للخلف

الشبح: آسف لم أقصد إخافتك.

الفتاة: من أنت! ماذا تريد؟

الشبح: رأيتك وحيدة وحزينة فأحببت مواساتك.

الفتاة: من أنت؟ أنا لا أعرفك.

الشبح: طبعاً طبعاً، لقد كنت صغيرة جداً عندما رحلت.

الفتاة: رحلت! من أنت؟

الشبح: اعتبريني كوالدك.

الفتاة: لا أحتاج إلى آباء.

الشبح: كصديق.

الفتاة: ولا أصدقاء، أرجوك إذا سمحت، اذهب من هنا.

الشبح: أرجوك يا آنستي .... أنا لا أتحرّش بك، أردت التحدث فقط.

الفتاة: لا وقت لدي، اذهب. أيها الحارس **(تصيح)**.

الشبح: أرجوك، لا تكوني قاسية هكذا.

الفتاة: قاسية، قاسية! من أنت حتى!؟

الشبح: أنا نقطة ماء صغيرة في بحر الماضي.

الفتاة: حسناً سأذهب أنا **(تدير ظهرها وتسير عدة خطوات)**.

الشبح: سناء.

الفتاة: **(تقف مرتعدة)**.

الشبح: سناء.

الفتاة: **(تدير ظهرها وتنظر باستغراب إلى الشبح)** أنت تعرفني إذاً!

الشبح: ربما.

الفتاة: ربما! هل أنت صديق قديم للوالد؟

الشبح: **(تنفرج أساريره)** نعم نعم.

الفتاة: ولِمَ لمْ تقُلْ ذلك منذ البداية؟!

الشبح: أحببت أن أتأكد أولاً.
الفتاة: مِمَّ؟
الشبح: من أنك أنت!
الفتاة: لقد أرعبتني حقاً.
الشبح: آسف يا بنتي.
الفتاة: لا عليك، وأنا أعتذر أيضاً على سوء معاملتي، ولكنك أنت السبب.
الشبح: أقدم اعتذاري ثانية.
الفتاة: لا بأس لا بأس. إن كنت صديقاً قديماً للوالد لِمَ لا تأتي لزيارته.
الشبح: أين.
الفتاة: في البيت.
الشبح: ربما سأفعلها لاحقاً.
الفتاة: حسناً، هل تعرف العنوان أم أدلك؟
الشبح: أعرفهُ، أعرفهُ جيداً.
الفتاة: حسناً، تفضل هذه **(تفتح حقيبتها وتُخرجُ مظروفاً أبيض).**
الشبح: ما هذا؟
الفتاة: سيدي إنه عفواً نسيت أن تخبرني باسمك.
الشبح: آ.. نعم، محمد، أنا محمد.
الفتاة: حسن يا عم محمد، هذه دعوة لحضور حفل زفافي.
الشبح: **(بحزن)** زفافك؟!
الفتاة: نعم، ويسرني أن تأتي.
الشبح: آتي، ربما، يسعدني ذلك.
الفتاة: حسناً، يمكنك إحضار من تريد أيضاً، والآن الوداع يا عم محمد.
الشبح: لحظة من فضلك يا بنتي، هل تريدين صنع معروف لي؟
الفتاة: إن كنتُ أستطيع!
الشبح: هل يمكنك مصافحتي؟
الفتاة: أو.. طبعاً **(تمسكُ يدهُ بحرارة)** وهذه قبلة أيضاً **(تقبلهُ على خده).**
الشبح: آه، **(تسقط دمعة حارة من عينيه)** .
الفتاة: أنت كوالدي.
الشبح: شكراً، هذا كثير.

الفتاة: هل يمكنني أن أطلب شيئاً؟

الشبح: طبعاً.

الفتاة: هل يمكنك أن تصلّي على روح جدتي؟

الشبح: أين هي؟

الفتاة: ذاك هو قبرها **(تشير إلى القبر الذي وضعت عليه باقة الزهور).**

الشبح: أظنني سأفعل.

الفتاة: شكراً، الوداع **(تستدير).**

الشبح: سناء، هل سأراك مرةً أخرى؟

الفتاة: **(تلتفت)** تعال واحضر الزفاف يا عم.

الشبح: أعدكِ بأن أصلّي لك.

الفتاة: سيفرح والدي كثيراً إن حضرت. الوداع **(تسير بخطوات سريعة).**

الشبح: الوداع يا جميلتي.

الشبح: **(وحيداً يقترب من القبر الذي أشارت إليه الفتاة، يضعُ يديه على وجهه ويبكي).**

(إعتـــام)

اللوحة السادسة

المكان: ***زنزانة، عبارة عن حجرة صغيرة قذرة الجدران سقفها وطيء لها شباك واحد وباب واحد حديدي، ثمة إنارة وحيدة، هي لمبة واحدة صفراء باهتة الضوء.***

في الزنزانة ثلاثة رجال فقط، كهلان في منتصف العمر وشاب وحيد في العشرينيات من عمره، يفترش الأرض خلف القضبان مباشرةً، يرتدي بيجامة زرقاء بالية، أشعث الشعر، يبدو خائفاً، مريضاً، وهو يضم ركبتيه بكلتا ذراعيه.. أما الرجلان الآخران فيجمعهما حديث وتمتمات خاصة، فجأةً يقطعان حديثهما ويتوجه أحدهما بالكلام إلى الشاب..

رجل١: هيه أنت أيها الشاب.

الشاب: **(لا يرد و يبدو أنهُ لم يسمع).**

رجل١: أيها الجالس هناك. هل أنت أصم!؟

رجل٢: **(بخشونة)** رُد يا ولد.

الشاب: **(يقفُ واجفاً باستعداد وكأنهُ أفاقَ من نومه)** نعم. حاضر. حاضر، أمرك سيدي.

رجل ١ و٢: **(يضحكان بصخب).**

رجل١: لا داعي للخوف، اجلس.

رجل٢: لا تخف لا تخف يا بني، نحنُ مثل أهلك.

الشاب: أهلي!؟

رجل١: اجلس اجلس، هل أنت جائع؟

الشاب: **(يعود إلى افتراش الأرض بانكسار)** جائعْ.

رجل٢: خُذ يا بني كُل هذه **(يرمي لهُ بقطعة خبز صغيرة بحجم الكف، يتناولها الشاب ويلتهمها التهاماً)**.

رجل١: بردان!؟

الشاب: بردان.

رجل٢: أمسك هذه السترة **(يرمي لهُ بسترة، يلتقطها الشاب ولكن يسقط منها قلم ناشف، يلتقطهُ ثم ينهض متوجهاً نحو الرجل٢)**.

رجل٢: لا حاجة لي به الآن، دعهُ معك، اكتب به إن أردت.

الشاب: نعم، شكراً، لكنْ.

رجل١: ماذا؟ ألا تستطيع؟

الشاب: أوراق. ليس لدي أوراق.

رجل٢: يوجد منديل في جيب السترة، استخدمهُ.

رجل١: **(بسخرية)** إياكَ أن تتمخط به.

رجل١ و ٢: **(يضحكان، يشاركهم الشاب الضحك).**

رجل١: هيا اكتب وأرنا.

الشاب: ماذا أكتب؟

رجل١: عنك.

رجل٢: عنّا.

رجل١: عن أي شيء تريدهُ. الأحلام. الحرية. الحب.

الشاب: الحب!

رجل١: ليس بالضرورة أن تتقيد بموضوع، المهم أن تكتب.

رجل٢: بني، ألم تعشق يوماً؟

الشاب: أعشق، نعم، لا لا.

رجل١: دعك من هذا الرجل، اكتب ما تريد.

رجل٢: بذمتي إنك عاشق.
الشاب: **(يرتبك ويحاول التملص)** هل معكما سجائر؟
رجل٢: هل تريد سيجارة بني.
الشاب: يا ليت.
رجل٢: خذ **(يلقي له بسيجارة وولاعة).**
الشاب: شكراً.
رجل١: لا تدخنها كلها، اترك لنا سحبتين صغيرتين.
الشاب: حاضر.
رجل١: مؤدب.
رجل٢: ربما سينجمُ عنهُ شيءٌ.
الشاب: **(يجلس القرفصاء ويضع المحرمة على ركبتيه ويحاول الكتابة).**
رجل١: انظر إليه، إنهُ يذكرني بأحدهم.
رجل٢: نعم نعم، إنها الطريقة ذاتها.
رجل١: أوَ تظنهُ سيرثُ الأسلوب نفسه.
رجل٢: ليس بالضرورة، وأتمنى أن يكون أفضل.
رجل١: نعم، إنهُ زمنٌ آخر.
رجل٢: لكنها ذات الظروف.
رجل١: أعتقدُ أنها أفضل من سابقتها.
رجل٢: أفضل أم لا، المهم أن نشجّعَ هذا الشاب وغيرهُ.
رجل١: نعم لقد لمحتُ في عينيه شيئاً خاصاً.
رجل٢: شعر.
رجل١: نعم إنهُ شاعر.
رجل٢: في الصباح سنتحقق من ذلك.
رجل١: نعم صباحاً، وأرجو ألا يطول هذا الليل البارد.
رجل٢: ولكن نسينا أن نسألهُ عن اسمه.
رجل١: ليس مهماً أن تسأل الورود عن أسمائها، المهم ما تشمهُ منها.
رجل٢: فصيح، لكنني أريد أن أعرف
رجل١: يا لك من فضولي
رجل٢: نعم الفضول يذبحني **(يتجهُ بالسؤال نحو الشاب الذي بدا منسجماً مع أفكاره)**

هيه، أيها الشاب، أيها الشاب، يا بني.

الشاب: **(يرتعد)** آ.. نعم.

رجل٢: ما اسمك ؟

الشاب: محمود

رجل٢: خسارة، فرقت على حرف واحد.

رجل١و ٢: **(يضحكان).**

(إعتــام)

اللوحة السابعة

المكان: ***حديقة مُحاطة بأشجار وارفة.***
في الحديقة قبرٌ وحيد جاثمٌ وسطها، ثمة رجلٌ مُمددٌ فوق سطح القبر.

الوقت: ***صباحاً، يدخل الحارس توما مرتدياً بزة أنيقة، يحمل بيده كتاباً، يقترب بهدوء من القبر.***

توما: مساء أمس فقط أنهيت كتابته، هذا لك يا محمد (يضع الكتاب فوق صدره)، الآن تستطيع روحك الاستقرار ويمكن لجسدك أن يرقد بسلام هنا.. نعم يا محمد، ودون إزعاج وعلى مسؤوليتي الخاصة.. ها، ماذا تقول؟ أنت سعيد! كنت تقولُ دائماً أن الفرح ليس من مزاياك. آ، نعم نعم، إن السعادة لحظاتها قصيرة، سأتركك إذن لتأخذها معك. احملها بين جناحيك يا محمد احملها بين جناحيك فهي أمانة غالية (يستدير توما ويذهب).

يدخل أحدهم الحديقة يبدو لباسهُ وكأنهُ عاملٌ زراعي يحمل بيده مقصاً كبيراً لتشذيب الأغصان، يقف مشدوهاً ومذعوراً أمام القبر..

العامل: يا إلهي ما هذا؟ كيف جاء هذا إلى هنا.. هل أنا أحلم؟!

(إعتــام)

□□

مملكة السعادة

سريعة سليم حديد

شخصيات المسرحية:

١ ـ الشخصيات الرئيسية:

١ ـ الملك (١) شاب في الأربعين من عمره.
٢ ـ الأميرة. فتاة في العشرين من عمرها.

المهتمون بشؤون المملكة:

٣ ـ مسرور: عالم في الغناء، والموسيقا.
٤ ـ زعتور: عالم في النبات.
٥ ـ عصفور: عالم في الطيور، والحيوان.

٢ ـ الشخصيات الفرعية:

٤ ـ الملك (٢) شاب في الأربعين.
٥ ـ مرجانة: زوجة الملك (٢).
٦ ـ الفلاح: رجل بسيط.
٧ ـ عازف الربابة.
٨ ـ رجل.
٩ ـ امرأة.
١٠ ـ جمال.

المشهد الأول

(يدخل الملك على عجل، بينما الأميرة تدخل من الجهة المقابلة، هي تسير باضطراب)

الملك: هل أنتِ متأكدة يا بنتي أن حورية البحر اختفت، ولن تعود أبداً؟

الأميرة: نعم يا أبتِ وكان ذلك منذ أسبوع.

الملك: باستغراب: منذ أسبوع، ولم تخبريني بالأمر؟

الأميرة: كيف أخبرك؟ فقد كنتَ مسافراً.

الملك: لكنني عدت، كان يجب أن تخبريني لحظة وصولي.
المهم.. المهم: هل قالت بشكل واضح وصريح: ما سر اختفائها؟

الأميرة: لا لم تقل أي شيء.

الملك: **باستغراب**: لا بد أن أمراً ما قد حدث، وإلا لما رحلت.

الأميرة: معك حق يا أبتِ.

الملك: إنه لغز عجيب! بما أن هذا الأمر محيِّر وغامض، سأرسل في طلب بعض المهتمينبشؤون المملكة، علنا نصل إلى الحل السليم.

أيها الحارس. ادع المهتمين بشؤون المملكة حالاً.

صوت الحارس: أمرك سيِّدي.

الأميرة: أنت رائع يا أبتِ! لأنك ستساهم في عودة الحورية. فأنت تعرف كم أحبها! وكم أنا مشتاقة إليها!

الملك: طبعاً. نحن جميعاً نحبها، ولا نستغني عنها أبداً، فمصيبة كبيرة أن نفقدها.

الأميرة: لقد كنا نستمتع بجمالها وغنائها ورقة تعاملها، كما كنا نتسلى معها كباراً وصغاراً.

الملك: لذلك لا بد أن نعمل ما في وسعنا لاستعادتها.

الأميرة: وهو كذلك.

صوت الحارس: المهتمُّون بشؤون المملكة بين يديك سيدي.

الملك: ليدخلوا.

(يدخل المهتمُّون)

المهتمُّون: السلام عليكم مولانا.

الملك: وعليكم السلام. تفضلوا.. تفضلوا.. ما أخبار المملكة لديكم؟

(المهتمون.. ينظرون فيما بينهم.. يتأتئون.. يلكزون بعضهم.. يبدو عليهم الاضطراب)

عصفور لزعتور: قل أنت.

زعتور لعصفور: بل أنت.

عصفور لمسرور: قل أنت...

الملك: ما بكم؟ ما بكم؟ تكلموا.

ينطقون بلغط: الـ.. الـ.. المم.. المملكة.. يتابعون بشكل متلاحق:

عصفور: كبيرة.

زعتور: خضراء.

مسرور: جميلة.

الملك: ما هذا الهراء؟! تشبِّهون مملكتي بالبطيخة الكبيرة، الخضراء، الجميلة.

المهتمُّون بلغط: بط.. بط.. بطيخة.

زعتور: من قال هذا؟ من قال هذا؟ يشير إلى زميله.

عصفور: بل أنت.

زعتور لمسرور: بل أنت.

مسرور: لا.. لا.. لست أنا.

الملك: ماذا تعني بكلمة كبيرة يا عصفور؟

عصفور: مولاي. بما أنني مهتم بشؤون الحيوان والطيور.. أقصد بأن الأبقار كبيرة، لكنها في الآونة الأخيرة لم تعد تعطي حليباً.

وبصراحة حتى البلابل لم تعد تبلبل. **(يلكزه زعتور)** أقصد.. تغرد، والعصافير لم تعد **(تعصفر)** **(يلكزه زعتور)** أقصد.. تزقزق.

الملك: حسناً.. وأنت يا زعتور. ماذا تقصد بكلمة خضراء؟

زعتور: بما أنني مهتم بشؤون النباتات والأزاهير.. أعني أن النباتات خضراء، لكنها بدأت الآن بالذبول. والأزاهير لم تعد تتفتح كسابق عهدها، كما أن عطرها زال تماماً.

الأميرة: حسناً.. وأنت يا مسرور المهتم بشؤون الموسيقا والغناء.. ماذا تقصد بكلمة جميلة؟

مسرور: أعني أن الأغاني جميلة، لكن ألحانها أصبحت في هذه الأيام حزينة.. والدليل على ذلك أن عدداً كبيراً من العازفين قد أضربوا عن التلحين نهائياً.

الأميرة: حسناً.. وهل عرفتم ما سر هذه الحالات الغريبة؟

الثلاثة بارتباك ولغط: لا.. لا.. لم نعرف ذلك.

الملك: **(بغضب)** أنتم المهتمُّون بشؤون المملكة لا تعرفون؟ فمن يعرف إذاً؟ أيعقل أنكم لم تسمعوا باختفاء حورية البحر؟

الثلاثة بلغط: حو.. حو.. حورية.. البحـ.. البحـ.. البحر..

الملك: نعم اختفت منذ أسبوع. لذلك دعوتكم للبحث في أسباب اختفائها، ومعرفة الحل المناسب لاستعادتها.

عصفور: أعتقد مولاي أن الأطفال هم سبب اختفائها.

الأميرة: لحظة.. لحظة.. أحسنتَ. تذكَّرتُ.

الملك: **(بلهفة)**: ما قالته الحورية قبل اختفائها.

الجميع: **(بلهفة)**: وماذا قالت؟

الأميرة: قالت: أيتها الأميرة سأرحل عن أطفال مملكة السعادة.

الملك: وماذا بعد؟

الأميرة: قالت: إن سر اختفائها موجود.. موجود.. لم أعد أتذكر.

الملك: لا بد أن تتذكّري. فقد يساعدنا ذلك على حل لغز اختفائها.

الأميرة: سأحاول.. سأحاول.

عصفور: حتماً مولاي الأطفال هم السبب. فقد رأيت بعضهم يهجمون نحوها، ويقلّدون مواء القطط بشكل مخيف: مياو.. مياو..

الملك: غير معقول أطفال مملكتي أنا. مملكة السعادة يفعلون ذلك؟!

الأميرة: لا أعتقد ذلك فحورية البحر عاقلة، فلا يمكن أن تختفي بسبب هذا الأمر التافه.

زعتور: معك حق أيتها الأميرة. فالسبب باعتقادي يعود إلى أن بعض الأطفال الذين يصابون بالمغص المعوي لم يقبلوا أن يشربوا مغلي النعناع. على الرغم من إلحاح أمهاتهم عليهم.

عصفور: لا بل. لنقل: لم يقبلوا أن يشربوا مغلي البابونج. فهو أكثر فائدة.

مسرور: لا.. لا. بل لم يقبلوا أن يشربوا الزهورات. فهي مريحة جداً.

زعتور: ما هذا؟ أأنتما تفهمان أكثر مني؟ أنسيتما أنني المهتم بشؤون النبات؟

يختلفون.. لغط: بل النعناع.. بل البابونج.. بل.. الزهورات..

الملك: **(بغضب)** كفى.. كفى جدالاً.. ليست المشكلة في معرفة أيها الأنفع بل المشكلة في معرفة سبب اختفاء حورية البحر.

مسرور: الحق معك مولاي. أعتقد جازماً اختفتْ لأنها سمعت بعض الأطفال يغنون لها أغنية ساخرة.

الأميرة: أغنية ساخرة؟! وما هي؟

مسرور ينظر إلى رفيقيه، ويقول: واحد، اثنان، ثلاثة.

طيري طيري يا حورية
طيري مثل العصفور
أمي تخبز عالتنور
وأبي يعزف عالطنبور

الأميرة والملك مستغربان.

الملك: أطفال مملكتي أنا. مملكة السعادة. يغنون مثل هذا اللون من الغناء، ويضيّعون أوقاتهم على أمور تافهة؟! غير معقول.. غير معقول..

الأميرة: **(تقفز بلهجة وفرح)** الوقت.. الوقت.. أبي.. أبي..

الملك: ما بك؟ ما الأمر؟

الأميرة: تذكّرت ما قالت الحورية.

الملك: (**بلهفة**) وماذا قالت؟

الأميرة: سمعتها تتحدَّث مع الأطفال عن الوقت، لكنهم لم يعيروها أي اهتمام.

الملك: الحورية تتحدَّث معهم عن الوقت، وهم غير مهتمين! أي استهتار هذا؟!

الأميرة: نعم يا أبتِ، لذلك أعتقد بأنها رحلت بسبب هذا الأمر.

زعتور: كلامك صحيح أيتها الأميرة. وأنا تذكَّرت أمراً.

الأميرة: ما هو؟

زعتور: لقد رأيت الحورية، وهي تصيح على الأطفال عندما كانوا على الشاطئ.

الأميرة: ولم كانت تصيح عليهم؟

زعتور: لأنهم أمضوا وقتاً طويلاً وهم يلعبون، ويتأرجحون على فروع الأشجار، فلم يهتمُّوا لكلامها.

مسرور: معك حق يا زعتور. وأنا أيضاً سمعت أنها غاضبة منهم.

الملك: ولِمَ هي غاضبة منهم؟

مسرور: أعتقد أن الحورية قد اختفت لأنها علمت أن الأطفال لا يعرفون أهمِّيَّة الوقت، فيهتمون بأمور غير مفيدة.

الملك: ماذا يفعلون؟

(مسرور مشيِّراً بإصبعه نحو الأطفال)

إنهم يضيعون الوقت، فلا يقومون بواجبات الدراسة على شكل جيد. نسمع أولياءهم يقولون: قم يا سامر لأدرِّبك على الإملاء.. هيَّا يا وائل لنحلَّ مسألة الرياضيات.. تعالي يا سلمى أسمعيني القصيدة..

الملك: هل هذا الكلام صحيح يا أطفال؟ غير معقول.. غير معقول..

عصفور: صدِّق.. صدِّق.. كذلك يجلسون ساعات طويلة أمام ماذا؟.... ومع أصدقائهم. يثرثرون، ولا يفكرون بأشياء نافعة.

الملك: أصحيح ما تقول يا أطفال؟

زعتور : نعم. فهم يضيِّعون أوقاتهم بأمور تافهة لا فائدة منها. إنهم جهلاء لا يعرفون قيمة الوقت.

مسرور: مولاي، لقد تذكَّرت أمراً مهمّاً.

الملك: قل بسرعة، ما هو؟

مسرور: مولاي إن المملكة التي تقع على الجانب الآخر من بحيرتنا، سمعت سكانها يتحدَّثون عن غياب الحوريَّة أيضاً.

الملك: آه.. هذا يعني أن الحورية لم تعد تظهر على شاطئهم أيضاً.

مسرور: بالضبط يا مولاي.

الملك: وما السبب؟

مسرور: إذاً اسمعوا مني ماذا حدث بالأمس في مملكتهم.

المشهد الثاني

(يمكن استخدام ألعاب العرائس في هذا المشهد)

الملك: يدخل، وهو يصيح: مرجانة. يا مرجانة.

مرجانة: تدخل شبّيك لبّيك مرجانة بين يديك.

الملك: هل وصلت إلى حل مشكلتنا؟

مرجانة: وأي مشكلة؟

الملك: مشكلة البيضة.

مرجانة: أي بيضة؟

الملك: مرجانة. سأجنُّ منك. ما بك يا امرأة؟ مشكلة الديك الذي باض بيضة فوق الجدار.

مرجانة: وأي جدار؟

الملك: يا إلهي. ما هذه المرأة؟! انتبهي إليَّ. الجدار الذي يفصل بيت أبي حمدان، عن بيت أبي حسان.

مرجانة: آ.. تذكّرت: تقصد الديك الذي باض فوق الجدار؟

الملك: نعم. الحمد لله، أنك تذكّرت.

مرجانة: وما المشكلة؟

الملك: أستغفر الله، وأتوب إليه. ما بك يا امرأة؟ مشكلة البيضة: من يحقُّ له أن يأخذها: أبو حمدان، أم أبو حسان؟

مرجانة: واضحة. البيضة لأبي حمدان.

الملك: مرجانة. لا. ليست من حقِّه، فلديه الكثير من الدجاج والبيض، فما يعمل بها؟

مرجانة: إذاً هي من حقِّ أبي حسان.

الملك: مرجانة. أبو حسان لديه الكثير من البط البيّاض، وتعرفين أن بيضة البطة كبيرة الحجم، فما يفعل ببيضة ديك صغيرة؟

مرجانة: حيّرتني يا زوجي العزيز.

الملك: ولمَ الحيرة؟ واضحة. البيضة لأبي حمدان.

مرجانة: ألم أقل هذا منذ البداية؟

الملك: صحيح.. صحيح.. لكن. يا عزيزتي. أبو حمدان رجل غني، أما أبو حسان

فهو فقير الحال. فمن حقه البيضة ليطعم أطفاله.

مرجانة: يا مولاي الموضوع: ليس موضوع غني أو فقير، إنما الموضوع: موضع عدل، وإنصاف.

(تدخل امرأة وهي تبكي وتصيح)

مولاي الملك.. يا مولاي..

الملك: ماذا دهاك يا امرأة؟

المرأة: إن زوجي يريد أن يطلقني.

الملك: وما السبب؟

المرأة: لأنني لم أعرف أهي البيضة لبيت أبي حمدان، أم لبيت أبي حسان.

مرجانة: يا امرأة الحل سهل جداً: إما أن تكون البيضة لبيت أبي حمدان، أو لبيت أبي حسان.

المرأة: أنا فكرت بحل آخر.

مرجانة: ما هو؟

المرأة: لما لا تكون البيضة قد كسرت بذلك نرتاح من المشكلة.

الملك: هذا ليس بالحل السليم.

مرجانة: ولماذا؟ أرى الفكرة معقولة.

الملك: يا مرجانة. ألا تتوقعين أن يبيض الديك بيضة أخرى، فنقع في المشكلة مرة ثانية.

مرجانة: معك حق.

المرأة: سيدي الملك. ساعدني أرجوك لكي لا يطلقني زوجي.

الملك: اذهبي، وفكري بالحل الصحيح. هذا هو حل مشكلتك.

تخرج المرأة، وهي تصيح: يا ويلي ضاع بيتي، ضاع أولادي.

مرجانة: أيها الملك، لم لا نسأل حورية البحر عن الحل الصحيح؟ فهي ذكية جداً.

الملك: عيب علينا يا مرجانة أن نستعين بالحورية لتحل مشاكلنا، فلا ينقصنا شيء لذلك.

مرجانة: وما العيب في ذلك؟ فهي تعتبر من سكان مملكتنا.

الملك: مرجانة، أنا الملك بجلالة قدره أطلب حل مشكلتي من حورية. عيب يا مرجانة عيب.

مرجانة: أيها الملك، لقد تنبهت إلى أمر مهم.

الملك: ما هو؟

مرجانة: إننا لا نعرف لون البيضة التي باضها الديك.

الملك: يا مرجانة.. يا مرجانة. وما يغير هذا في المشكلة؟

مرجانة: لا يغير شيئاً، ولكن من الضروري معرفة لون البيضة أهي سمراء، أم بيضاء.

الملك: يا امرأة دعك من هذا الكلام، واهتمي بلب المشكلة.

(يدخل رجل مسرعاً)

الرجل: مولاي الملك. مولاي..

الملك: ما بك يا رجل؟ من أنت؟

الرجل: أنا أبو حمدان أطلب مساعدتك.

الملك: وبماذا أساعدك؟

الرجل: تساعدني على حل مشكلة البيضة، فالناس يريدون مني أن أتنازل عنها لأبي حسان.

الملك: أتعرف؟ إنها فكرة معقولة.

مرجانة: أين العقل فيها؟ هذا ظلم. فلماذا لا يتنازل أبو حسان عنها لأبي حمدان؟

الملك: يا امرأة، دعي عقلي في مكانه. وما الفرق في أن يتنازل أبو حمدان لأبي حسان، أو يتنازل أبو حسان لأبي حمدان؟

مرجانة: لا فرق.. لا فرق..

الملك: أيها الرجل، اذهب، واتفق مع أبي حسان، ليتنازل أحدكما عن البيضة للآخر.

الرجل: مولاي، لقد حاولت معه، ولكنه عنيد، لم يتنازل لي عن البيضة.

الملك: وأنت؟

الرجل: لا يمكن أن أتنازل له.

الملك: وأنت أيضاً عنيد.

(يدخل أحد الرجال)

الرجل: مولاي الملك، أنا اسمي جمال، أريد إخبارك عن أمر مهم.

الملك: قل ما هو؟

جمال: لقد غابت الحورية عن البحر، فلم تظهر منذ عدة أيام. أرجوك افعل شيئاً من أجلها، فنحن لا نستطيع الاستغناء عنها.

الملك: لتغب، وما المشكلة؟

جمال: مولاي، أطفالنا يحبونها كثيراً، وهم حزينون على غيابها.

مرجانة: أيحزنون من أجل حورية؟ اشتروا لهم ألعاباً، احكوا لهم حكايات، اصنعوا لهم حوريات من خشب، فينسوا الموضوع.

جمال: جربنا كل الوسائل معهم، فلم نستفد شيئاً.

الملك: لا تقلق رأسي بأمر الحورية التافه، دعنا نحل مشكلة البيضة أولاً. اخرج من هنا حالاً، إنك تلهينا عن واجباتنا.

جمال: انتظر قليلاً يا مولاي، عليك بإنقاذ ديكة المملكة أيضاً.

الملك: وممن أنقذها؟

جمال: الناس يذبحون الديكة.

الملك: ولماذا يذبحونها؟

جمال: بسبب المشكلة التي قامت بين أبي حمدان، وأبي حسان.

الملك: ألم يجدوا غير هذا الحل.

جمال: كلا يا سيدي.

مرجانة: وهل عرف الناس أي ديك قام بوضع البيضة على الجدار؟

جمال: كلا يا مولاتي.

مرجانة: هذا ظلم، فلِمَ يذبحون الأبرياء؟

الملك: إذن يجب إلقاء القبض على الديك الفاعل، وسنعلن أمراً بهذا الشأن. عليك بالخروج، لكي نفكر على مهلنا.

(يخرج)

(يدخل رجل بسرعة، وهو يلبس لباس فلاح)

الفلاح: مولاي الملك... كارثة يا مولاي. كارثة.

الملك: من أنت أيها الرجل؟ وكيف تسمح لنفسك أن تدخل بهذه الطريقة؟

الفلاح: آسف مولاي. أنا فلاح من هذه المملكة، والأمر الذي أتيت من أجله لا يحتمل التأخير، فهو في غاية الخطورة.

الملك: خطورة؟! وهل هو أخطر من مشكلتنا، وأهم؟

الفلاح: نعم يا مولاي. فالجراد قادم.

الملك: كل هذا الصياح من أجل جرادة؟!

الفلاح: مولاي. ليست جرادة واحدة. بل أسراب هائلة من الجراد الأحمر آكلة المحاصيل. تقترب من أراضي المملكة. سنموت جوعاً.

مرجانة: مهما كان تبقى مشكلة بيضة الديك أكبر المشاكل، وأهم، وأعقد.

الفلاح: الجراد خطير. يا مولاتي. لا يستهان به.

مرجانة: وماذا سيفعل الجراد؟ إنه حشرة ضعيفة.

الفلاح: مولاتي. الجراد قادم. سيأكل الأخضر، واليابس. فلا وقت لدينا.

الملك: اصمت. تريدني أن أحل مشكلة الجراد. قبل أن أعرف لمن تكون البيضة؟

الفلاح: وأيُّ بيضة؟

الملك: بيضة الديك الذي باض فوق الجدار. بما أنك فلاح فمن الضروري أن تساعدنا على حل المشكلة. لأن لديك الكثير من البيض والدجاج.

الفلاح: عفوك مولاي. الديك لا يبيض.

الملك: اخرس. كيف تسمح لنفسك أن تتهم الديك بأنه لا يبيض؟

الفلاح: مولاي. هذه حقيقة، وليست اتهاماً.

الملك: يبيض، أو لا يبيض. هذا ليس شأنك. المهم لمن تكون البيضة؟

الفلاح: لا وقت يا مولاي، أعرني اهتمامك أرجوك، لا بد من أخذ الاحتياطات اللازمة، وإلا قضى علينا. الجر...

الملك: **(مقاطعاً)** قلت: اخرس. الجراد.. الجراد.. صرعتنا. الجراد أمره محلول، أما مشكلة البيضة فهي مشكلة معقدة، يجب أن نصل إلى حل عادل يرضيني أنا وزوجتي. وإلا سنكون حزينين.

ها. مرجانة. لنفكر بالعقل: أتعرفين: لو كان الديك قد باض بيضتين لما كانت لدينا مشكلة: كنا أعطينا لكل واحد بيضة. وانتهى الأمر. لكن سامحه الله باض بيضة واحدة. فأوقعنا بهذا الارتباك.

الفلاح: مولاي. الجراد.. الجرا..

الملك: اخرس. لا تفهم. ما أصول الحوار؟

الفلاح: سيدي الجراد أخاف حورية البحر، فلم تعد تظهر أبداً.

الملك: يضحك: أتختفي من أجل جرادة. أيُّ حورية هذه؟!

الفلاح: لقد رأت استهتارنا بالوقت، وعدم اهتمامنا بما هو نافع.

الملك: كيف هذا؟ منذ الصباح ونحن جالسون نناقش مشاكل المملكة.

الفلاح: الوقت يضيع يا سيدي، والناس في الخارج قلقون جداً.

الملك: مالك، وما للوقت؟ هناك متسع للمناقشة، ولم يقلق الناس؟ هاه.. هل ترانا نتسلى؟

الفلاح: نعم سيدي، نعم، ولكن..

الملك: ولكن، اخرس، أنت تضيع وقتنا.

مرجانة: أسألك مولاي: أتعرف الديك لمن؟

الملك: طبعاً.. لا.

مرجانة: محلولة: إذاً البيضة من حق أبي حمدان.

الملك: اخرسي. أهذا العدل عندك؟! كيف ذلك. ولم يبض في داره؟

مرجانة: وجدتها.

الملك: قولي بسرعة.

مرجانة: البيضة: من حق الذي باضها.

الملك: آ.. يا سلام.. أحسنت. الآن بدأت تفكرين بشكل صحيح. البيضة من حق الديك. ولكن يا مرجانة. ماذا سيفعل الديك بها؟

(يدخل عازف الربابة، وهو يغني)

أويلي.. أويلي..
البيضة من يأخذها
البيضة من يأخذها
أبو حسان يا ويلي،
أم أبو حمدان يا عيني

الفلاح: يا ويلي.. يا ويلي
ضاعت المملكة يا عيني
جردها الجراد
وقضى علينا يا ويلي.

الفلاح: مولاي. مولاي. لا وقت.. لا وقت.. لا بد من أخذ الاحتياطات لمهاجمة الجراد.

الملك: لقد تماديت كثيراً أيها الفلاح. اصمت، وإلا طردتك بالحال.

الفلاح: مولاي. اسمع. ما هذه الأصوات؟ ز.. ز.. ز.. ز.. إنها أصوات الجراد. إنه قادم.. لقد وصل. سيقضم الحبوب، ويلتهم الخضراوات..

الملك: لا.. لا.. هذه أصوات الديكة. وهي تبيض فوق الجدران.

مرجانة: ما علينا. لنتابع حوارنا. أقول: إن البيضة من حق أبي حمدان.

الملك: لا. من حق أبي حسان.

الفلاح: ضاع الوقت. الجراد سينهي محاصيل المملكة، سنموت جوعاً.

الملك: هناك متسع من الوقت. لا تهتم.

ترتفع أصوات استنجاد من الخارج: أيها الناس.. جاء الجراد.. إنه يأكل المحاصيل.. ساعدونا.. تحركوا.. ساعدونا..

الملك والملكة: **في لغط:** البيضة.. الديك في الأساس.. لأبي حمدان.. لأبي حسان.. لا..

حمدان.. للديك..

الفلاح: مولاي.. مولاتي.. يا ناس.. يا عالم.. يا هو.. ضاعت المملكة.. ضاعت المملكة..

المشهد الثالث

الملك: إن الحورية محقة في رحيلها عن عالم لا يقدر قيمة الوقت وأهميته.

الأميرة: لذلك يا أبتِ علينا أن نرفع أصواتنا لتسمعنا الحورية، ونحن نقول لها: **(يركضون نحو النافذة)**

الأميرة: يا حورية البحر لقد أصبحنا نهتم بالوقت، ونستغله جميعنا كباراً وصغاراً.

مسرور: يا حورية البحر نحن نقرأ.

عصفور: ونكتب وظائفنا.

زعتور: ونعمل بجد.

الأميرة: نلعب في أوقات فراغنا.

الملك: ونعمل بنصائح الآخرين.

مسرور: لن نضيع أوقاتنا بأمور تافهة بعد الآن.

عصفور: ولكن كيف سنعلم أن الحورية قد عادت إلينا مرة ثانية؟

الأميرة: سنعلم ذلك عندما ترتفع أصوات زقزقات العصافير، وتغريد البلابل.

زعتور: وستعود النباتات إلى الاخضرار، والأزاهير إلى التفتح.

عصفور: وسيعود النشاط والفرح إلى المملكة.

(أصوات تغريد البلابل، وزقزقة العصافير..)

الأميرة: هل تسمعون شيئاً أيها الأطفال؟

(يرتفع صوت دقات الساعة، يختلط مع تغريد البلابل، وزقزقة العصافير)

(ظهور مفاجئ لحورية البحر وهي تتقدم من عمق المسرح).

الأميرة: هذا رائع! لقد عادت الحورية إلينا.. لقد عادت.. الآن أصبحت مملكتنا سعيدة.

هيا لنغن معاً.

طلعَ الفجرُ. حانَ الوقتُ هيا اصحوا يا أطفال

صوتُ الساعةِ ملأ الكونَ بدأ الدرسُ يا شطّار

إن لم تكتبْ، أو لم تقرأ ضاعَ الوقتُ. ماذا تفعل؟

تصبحُ في دنياك باكي تشكو من فرط الإهمال

النهاية

❑❑

الرقم ١٣٧
مسرحية من فصل واحد

تأليف وإعداد: بهاء دور دار
حيدر أديسكون
ترجمها عن التركية: جوزيف ناشف

الشخصيات

سعاد:	في الأربعين من العمر
جواد:	في الأربعين من العمر
المرأة ١:	زوجة جواد في الستين من العمر
المرأة ٢:	زوجة سعاد في الستين من العمر
الخادم:	في الخامسة والثلاثين من العمر (شخصية يمكن تقليدها)
الرجل صاحب الدكة:	في الخمسين من العمر (يتكلم، ويتلعثم بشكل مصطنع)
الرجل القروي:	في الأربعين من العمر (يمكن تقليده بأشكال مختلفة)

الديكور: "غرفة نوم في فندق راق بأزمير.. الساعة في حدود الواحدة والعشرين، غرفة بسرير واحد.. رأس السرير باتجاه اليمين، وطرف الرجلين باتجاه مقدمة المسرح.. في اليمين، واليسار، والعمق.. توجد أبواب.. عند فتح الستارة يكون المسرح خالياً، هناك مقعد مخصص للتمدد عليه.. نجد محفظتين مجهزتين.. يفتح الباب الموجود في العمق، ويدخل الخادم، وهو يحمل في يده محفظة سفر، وبعض الشراشف وخلفه يدخل سعاد بثياب الخروج، ويحمل في يده محفظة".

المشهد الأول

"الخادم ـ سعاد"

الخادم: تفضل يا سيدي.. هذه هي الغرفة الوحيدة الباقية في فندقنا هذه الليلة "يضع

المحفظة التي في يده على الأرض أمام السرير".

سعاد: **"يضع المحفظة التي يحملها على طاولة الوسط"** إذا أنا محظوظ.. النوم ينسال من عيني "يجيل النظر في الغرفة" هل هناك حمام؟

الخادم: **"يفتح الباب الموجود إلى اليسار"** طبعاً يا سيدي.. ماء ساخن، وماء بارد، وماء فاتر كل شيء موجود.

سعاد: **"يسير نحو الباب الأيمن"** وهذا الباب؟

الخادم: إنه غرفة النهاية، وهي تنفتح على كل الغرفة **"هناك مزلاج لكل من الغرفتين..** لا تقلق لن تشعر بانزعاج، ولن تسمع ضجة من هنا.

سعاد: سأنام فوراً.. أنا لا أشخر أثناء النوم، ولا أثير ضجة.

"يشير إلى المحفظتين الموجودتين على الأرض" ما هذه؟

الخادم: إنه لأحد نواب الحزب، وسيغادر الغرفة.. يقال إنه من نواب **"تاكر داغ"**.

سعاد: سيغادر الغرفة؟

الخادم: أجل.. لقد أبلغ السكرتير صباحاً أنه سيترك الغرفة، وسيستقل الطائرة في الساعة (٢١.٣٠) من هذه الليلة إلى إستانبول.. سيبقى هناك لعدة أيام، ثم يعود.. لقد رتب محفظتيه، وأغلقهما وذهب لتناول الغذاء، وقال أنه عندما سيعود سيسدد حسابه، ويأخذ أشياءه **"ينظر باتجاه اليمين"** الساعة الآن التاسعة إلا خمس دقائق.. لن يتأخر.. سيأتي في كل الأحوال.

سعاد: هل أستطيع أن أجد طعاماً في الفندق في مثل هذه الساعة؟

الخادم: طبعاً.. مطعمنا يبقى مفتوحاً حتى الساعة الثانية صباحاً.

سعاد: سأغسل يديَّ، ووجهي، ثم أنزل إلى الأسفل "يخلع معطفه، وجاكيته، ويفتح المحفظة، ويخرج منشفة" كم هو أجر الغرفة لسرير واحد؟

الخادم: **"وهو يرتب الشرشف على السرير"** الأجر مكتوب على القائمة الموجودة خلف الباب أربعون ليرة.

سعاد: أوه.. الأجر عالٍ.

الخادم: كل الغرف ممتلئة، وكثير من زبائننا لا نستقبلهم، وأنت محظوظ لأنك وجدت غرفة فارغة في هذه الليلة.. كل فنادق أزمير ممتلئة.. لن تجد سريراً فارغاً.

سعاد: يبدو أن اجتماع حزبنا في أزمير سيدر الكثير من المال.

الخادم: هل أنت أيضاً من ممثلي الحزب؟

سعاد: **"يدخل إلى الغرفة اليسرى، ويغسل يديه، ووجهه، ونسمع صوت الماء يصل إلى الخارج"** نعم.

الخادم: عن أيِّ منطقة؟

سعاد: **"بالك كاسر"**

الخادم: هل جئت بمفردك؟

سعاد: كلا.. لقد توزع أصدقائي على بيوت أقربائهم هنا.

الخادم: جيد.. لقد جاء النواب منذ أسبوع، وكل النقاشات، والتحركات تمضي بحرارة وبينهم نواب نسوة شابات، وعجائز **"يشير إلى الباب الأيمن"** في هذه الغرفة ينام رئيس "طرابزون".. الطابق الأول حجزه نواب إستانبول.. الجميع مشغولون بتقديم التحيات، وإقامة الولائم.. إنها أيام مباركة.. تدر بالخير على "أزمير"، والحقيقة إن جميع الأحزاب ولدت هنا **"يتوقف عن الخروج"** في الليالي تسمع صياحاً، وكلمات نابية.. لا تنزعج.. إن تلك الصيحات ليست شجاراً، بل مذاكرة.. ثم إنك أنت أيضاً ستنضم إلى هؤلاء الجيران.

سعاد: ليست لي اهتمامات سياسية.

الخادم: لم أفهم.

سعاد: قلت ليست لي اهتمامات سياسية.

الخادم: ولكنك قلت أنك نائب.

سعاد: أجل، ولكن عندما تكون لي زوجة ثرثارة، ولا أستطيع العيش معها، فإنني أبحث عن الخلاصة في الحزب، وأبتعد عن البيت لآخذ قسطاً من الراحة، والتنفس.

الخادم: ماذا تفعل؟ ما يأتي على الرأس يجب أن تتحمله.

سعاد: وأنا أتحمل **"يمسح يديه، ووجهه"** إن زوجتي في كل يوم، وفي كل ساعة، وفي كل دقيقة تخرج الحليب الذي رضعته من أمي من أنفي.. تخربط دفتر المصرف، وتفتش الرسائل، وتبحث عن ماركة موسى الحلاقة.. إنها لا تفارقني مثل ظلي.

الخادم: النسوة الشابات غيورات.

سعاد: كلا.. النسوة المسنات هن الغيورات.

الخادم: إذاً زوجتك كبيرة في السن؟

سعاد: يعني.. هكذا، وهكذا.. لقد أسندت السلم على الستين.

الخادم: **"بحيرة"** آه يا إلهي.. حسن.. لم تزوجت إذاً؟

سعاد: أنا لم أتزوج، بل زوجوني.

الخادم: آه من هؤلاء الأباء، والأمهات.

سعاد: ليس والدي.. رفاقي هم الذين أجبروني، ولهذا تزوجت.

الخادم: والسبب؟

سعاد: في البداية كانوا من الحزب الأسود.. النسوة يعملن بأيديهن، والأصدقاء كانوا يبحثون عن أزواج من الشباب.. هكذا وعدن.. يعني هكذا، وهكذا.

الخادم: فهمت.. هكذا، وهكذا.. إذا وجدن مثلك في الحزب.

سعاد: نعم.. عندما وجدتني، نسيت حزبها الأصلي.

الخادم: "**وهو يخرج**" أتمنى لك ليلة سعيدة يا سيدي.

سعاد: **"وحيداً، وبعد أن يمشط شعره، وهو ينظر في المرآة.. يرتدي جاكيته، ثم يتجه نحو الباب.. يلقي نظرة في أطراف المكان.. يغلق المحفظة، ويقفلها، ثم ينظر إلى المحفظتين الموجودتين على الأرض.. يفكر قليلاً" هاتان المحفظتان لا مكان لهما في هذا المكان.. يمكن لصاحبهما أن يأخذهما من أمام الباب "يأخذ المحفظتين، ويفتح الباب الموجود في الصدر، ثم يتركهما أمام الباب.. يعود إلى الداخل كي يطفئ النور.. يدخل رجل من الغرفة اليمنى".**

المشهد الثاني

"سعاد ـ صاحب الدكة"

الرجل: **"يفتح مزلاج باب الغرفة اليمنى، ويدخل"** هل أنت تقيم في هذه الغرفة؟

سعاد: إن كانت لي قسمة في هذا.

الرجل: وأنا أقيم في الغرفة الجانبية.

سعاد: أوه.. جيد.. إذاً نحن جيران.

الرجل: ولكني لا أستطيع النوم.

سعاد: لم؟ أهناك بق في غرفتك؟

الرجل: كلا.. يا سيدي.. لقد جئت إلى "أزمير" من أجل الاجتماع.

سعاد: إذاً أنت أيضاً حزبي؟

الرجل: كنت كذلك في القديم.. الآن أنا متقاعد.. نصفي مريض بالروماتيزم، ونصفي الآخر صراعات الحزب.. لقد أفسدت أعصابي.. أحس بنوبات مدهشة.. لا أستطيع النوم وحيداً.. عندما تأتيني النوبة أحس بحاجة ضرورية إلى "مساج".

سعاد: إذاً لِمَ تبقى وحيداً؟

الرجل: جئت مع صديق، ولكنه لن يأتي إلى الفندق في هذه الليلة.

سعاد: هكذا؟ واخ.. واخ.

الرجل: عندما وصلت إلى الغرفة وجدت رسالة تقول: لن آتي الليلة.. حتماً ذهب ليتسلى.

سعاد: يريد أن ينقذ نفسه من المصيبة، ومن البحر؟

الرجل: لا أعرف هذا، ولا ذاك.. سأفقد راحتي هذه الليلة.

سعاد: لم؟

الرجل: لن أستطيع النوم خشية أن تأتيني النوبة.

سعاد: لا تهتم.. أنا موجود.. أخبرني عندما تأتيك النوبة.

الرجل: ولكني لا أستطيع التحرك من مكاني.

سعاد: ألا تستطيع المناداة؟

الرجل: هه.. هذا ممكن.. عندما أناديك يجب أن تأتي، وإلا..

سعاد: وإلا ماذا؟

الرجل: أفقد وعيي من ألم النوبة، وأفقد فراشي.

سعاد: صحيح.. الحق معك.. لا تهتم أبداً **"لنفسه"** آه.. ما هذه الأمور التي يفعلها الحزبيون؟ **"يعود الرجل إلى غرفته"**.

"نسمع صوت امرأة من الباب الموجود في العمق.. يتحدث سعاد معها من داخل الغرفة.. آه.. بدؤوا الآن.. **"تزداد الأصوات"** سلمت ياقتك لي.. الآن أنت تحت يدي.. ألقيت القبض عليك.. أكلتك" كل هذه الصيحات تأتي من المرأة التي نسمع صوتها من الخارج.. يذهب سعاد إلى الباب الأيمن، ويستمع".

سعاد: حتماً هذه مذاكرات النواب **"يقترب الصوت تدريجياً"** إن النسوة النائبات هن أكثر قسوة، وهجوماً، ومضايقة.. يردن الموافقة على أفكارهن غصباً.. "يدق الباب فجأة.. يفزع سعاد، ويتراجع".

ص. المرأة: من في الغرفة؟ ألا يوجد أحد؟

سعاد: **"بإحباط"** أخ.. زوجتي.. "للخارج" حتماً يوجد.. أقصد.. لا يوجد.

ص. المرأة: إن كان لا يوجد، فمن أين يأتي صوتك؟

سعاد: أقصد.. من الفم.. **"لنفسه"** أحس أن صوتها يشبه صوت زوجتي "بصوت عال" إن أذني ثقيلتان.. لم أفهم جيداً.

ص. المرأة: هل أنت نائب؟

سعاد: نعم.

ص. المرأة: افتح الباب إذاً، وإلا فسأقيم الفندق، وأقعده.

سعاد: **"لنفسه"** آه.. اللعنة عليها.. هنا أيضاً لم أنج منها **"يفتح المزلاج بخوف، وتدخل المرأة، وهي في الستين من عمرها.. عادية"**.

المشهد الثالث

"المرأة - سعاد"

المرأة ١: **"باضطراب"** آه.. لقد جئت خطأ.

سعاد: أوه.. الحمد لله.. ليست زوجتي.

المرأة ١: **"تخرج إلى الخارج، وتنظر إلى رقم الغرفة"** تمام.. هذه الغرفة رقمها "١٣٧" هكذا قال لي كاتب الفندق.. هل أنت تقيم في هذه الغرفة؟

سعاد: نعم.. إنها غرفتي.

المرأة ١: منذ متى؟

سعاد: منذ عشر دقائق.

المرأة ١: **"فجأة"** أخ.. لقد هرب مني ثانية.

سعاد: من؟

المرأة ١: زبون هذه الغرفة.

سعاد: لم أره، ولم أتحدث معه.. لا أعرفه أبداً.

المرأة ١: اللعنة عليه.. إنه هكذا في البيت أيضاً.. لا أراه، ولا أتحدث معه.

سعاد: هل كان صديقك؟

المرأة ١: كلا.. زوجي.. أسبوع أزمير هو المرجل، وأنا المغرفة.. ماذا حدث؟ جاء لاجتماع الحزب.. إنه نائب.. فجأة هرب من البيت، ولحقت به من "تاكر داغ" لم أبق في البيت لم أجده في الاجتماع الأساسي، ولا في اجتماع الشباب، ولا في اجتماع النسوة، ولا في الاجتماع التأسيسي.. لقد مللت.. مللت.. لماذا هكذا؟ ولكني هذه المرة لحقت به، ولن ينجو من يدي.

سعاد: هل زوجك شاب؟

المرأة ١: طبعاً.. مثلي أنا.

سعاد: إذاً لم أنت مضطربة؟

المرأة ١: **"بحدة"** لم أفهم؟

سعاد: **"متراجعاً"** لا.. أنت ما شاء الله تشبهينها.

المرأة ١: أيمكن ألا اضطرب؟ إن أكثر القادمين إلى هنا غير متزوجين، ما عمل المتزوج بين غير المتزوجين؟ ما هذا السخف؟ قال لي: لدي اجتماع قلت: أضرب كي ينفجر، وأغرف كي يرقص.. لا يمكن طبعاً سأشك.. طبعاً سأضطرب.

سعاد: لا.. لا تفتري.. دائماً في الاجتماعات تكون هناك أشياء مهمة.

المرأة ١: هيا.. هيا.. لا تستطيع إقناعي.. إنها ليست أشياء مهمة، بل أشياء رطبة.. انظر إلى عيني.. لقد جفت ينابيعهما من البكاء.

سعاد: ليمدك الله بالصبر.

المرأة ١: آمين.. ماذا أفعل الآن؟ إلى أين أذهب؟

سعاد: انزلي إلى الأسفل.. اسألي كاتب الفندق.

المرأة ١: سأفعل ذلك "وهي تخرج" هل أنت أيضاً نائب؟

سعاد: نعم.

المرأة ١: متزوج؟

سعاد: **"بتردد"** نعم.

المرأة ١: ليمد الله زوجتك المسكينة بالصبر.

سعاد: آمين.

"تخرج المرأة ١٠٠ يأتي سعاد بحركات تدل على أنه تخلص منها.. يفرك يديه.. في هذه اللحظة تسمع صوت مزلاج الباب الموجود إلى الجانب الأيسر.. يستمع باهتمام.. ينفتح الباب الأيسر، ويدخل الرجل القادم من الريف.. إنه نصف بدين، وله شاربان كبيران، وفي قدميه جزمة، ويرتدي لباساً داخلياً، وعلى صدره فانيلا ذات مربعات وفوقه جاكيت جلد.. هذا الرجل من منطقة الأناضول.. إن من يمثل هذه الشخصية يقلد أبناء منطقة البحر الأسود".

المشهد الرابع

"الرجل القادم ـ سعاد"

الرجل القادم: **"يدخل"** مرحباً يا أخي.

سعاد: **"خائفاً"** مرحباً.

الرجل القادم: حتماً لم ألحق.

سعاد: ماذا؟

الرجل القادم: الشجار.

سعاد: أي شجار؟

الرجل القادم: سمعت صوت شجار.. قلت لأسرع لنجدتك.

سعاد: أشكرك، ولكني لم أطلب المساعدة.

الرجل القادم: إذاً هكذا.. ما كدت ألبس سروالي، حتى استتب الأمن في المنطقة.

سعاد: شكراً على اهتمامك.

الرجل القادم: يا أخي.. في هذا الفندق تجري لقاءات.

سعاد: **"يفهم"** أجل.. اجتماعات.

الرجل القادم: على كل حال.. إنها لقاءات.. كل القادمين إلى هنا يناموون في هذا الفندق.. قلت ربما يكون جاري في الغرفة هو من حزبنا.. ربما أتى إليه رجل من حزب آخر، ويريد المشاجرة معه.

سعاد: إذاً أنت أيضاً نائب؟

الرجل القادم: نعم يا سيدي.. أنا رئيس نادي سبور في البلد.

سعاد: يعني رئيسه، ولكن ما علاقة الحزب بالنادي الرياضي؟

الرجل القادم: أنا لاعب كرة قدم قديم.. ينادونني **"الرامي ميمو"**.

سعاد: ما المقصود من ذلك؟

الرجل القادم: نحن لاعبو كرة قدماء.. كانوا يقولون عنا في القديم أننا لا نلعب على الأرض، بل في الهواء أقوى لاعب كرة قدم كان يطير الكرة في الهواء، ويوصلها إلى المئذنة، ولهذا سميت بالرامي.. كنت أرمي الكرة التي تأتي إلى قدمي إلى ارتفاع المئذنة، ومن ذلك اليوم يقولون عني "الرامي ميمو".

سعاد: أنا سعيد بلقائك.

الرجل القادم: ثم كبرت، فقعدت.

سعاد: يعني أصبحت متقاعداً.

الرجل القادم: على أيٍّ حال.. منها أصبحت لي مكانة.. أنا سائق شاحنة.. لدي عشر شاحنات.. الحمد لله.. عملي جيد.

سعاد: ليمنحك الله أكثر.

الرجل القادم: أريد أن أقوي كرة القدم.. أقنعت الشباب، وأسست نادياً.. نادينا بطل الولاية.

سعاد: كم نادياً في الولاية؟

الرجل القادم: **"متوقفاً"** واحد.

سعاد: الآن عرفنا معنى البطولة....

الرجل القادم: على كل حال.. بدأت الأحزاب تتأسس، وأعضاء نادينا.

سعاد: تقصد أعضاءه؟

الرجل القادم: هه.... أعضاؤه كثر.. وافقوا أن ينتسبوا إلى الحزب.

سعاد: فكرة جميلة.

الرجل القادم: وعلى هذا النحو شكلنا في الحزب طرفاً شبابياً، وأنا أصبحت رئيسه.

سعاد: إذاً جئت إلى هنا على أساس أنك نائب؟

الرجل القادم: أجل والله.

سعاد: إذاً أنت أسرعت لنجدة الحزب؟

الرجل القادم: أجل والله.

"صمت"

الرجل القادم: فهم الأمر.... لن أتعبك.. تريد أن تنام؟

سعاد: أشكرك... لم أتناول الطعام بعد.

الرجل القادم: آه يا أخي.. أين أنا؟.. هناك في الداخل سلة فيها كبة نية، ومحشي الباذنجان... هل أحضر لك؟

سعاد: كلا... أشكرك.

الرجل القادم: لدي شراب التوت، "والباستيك".

سعاد: يكفي أن أتناول سندويشاً في الأسفل.

الرجل القادم: هيا.. أتمنى لك التوفيق يا أخي.

سعاد: أسعدت مساء.

"يدخل الرجل القادم إلى الغرفة اليسرى التي أتى منها، ونسمع صوت مزلاج الباب وهو يغلق في الداخل، وبعد قليل يخرج سعاد من باب العمق... يبقى المسرح فارغاً لفترة، ثم يدخل جواد مندفعاً".

المشهد الخامس

"جواد وحده"

"يسعل من شدة البرد والرطوبة، وتستمر معه هذه الحالة طوال عرض المسرحية... ينظر إلى ساعته".

جواد: الواحدة والعشرون، وسبع دقائق، وستقلع الطائرة في الساعة ٢١,٣٠ دقيقة.. ليس لدي متسع من الوقت لإجراء المحاسبة، والوصول إلى المطار، وشراء البطاقة ماذا يحدث لك يا رجل؟ سأبقى الليلة هنا أيضاً... سأسافر غداً صباحاً بالقطار عن طريق **"جنق قلعة"** يضع معطفه، وقبعته على المقعد، هذا أفضل **"ينظر في أطراف المكان"** أين محفظتاي؟ أين أخذوهما؟

"يرى محفظة سعاد" ما هذا أيضاً؟ ترى هل أخطأت في الغرفة؟ ربما.. كل الغرف تشبه بعضها **"يفتح الباب، وينظر إلى الرقم الموجود على الغرفة"** كلا.. الرقم صحيح ١٣٧ إنه هنا.. فعلاً هناك رجال غير طبيعيين **"يأخذ المحفظتين، ويدخل إلى الداخل ويضعهما على الأرض، ويضغط الجرس"** سأرى.. بأي حق يضعانهما في الخارج؟ **"يأخذ محفظة سعاد، ويضعها أمام الباب"** يمكن لصاحبها أن يأخذها من أمام الباب... هناك أمر يحيرني... بأي حق يدخل هذا الرجل إلى غرفتي؟ هذا الفندق لا نظام فيه ولا ترتيب "يدق الباب" تفضل.

المشهد السادس

"الخادم ـ جواد"

الخادم: **"يدخل"** سيدي "يتوقف" هل جئت يا سيدي؟ محفظتاك جاهزتان.

جواد: نعم جئت... عدت إلى الغرفة، لقد وُضعت محفظتاي أمام الباب، ووضعت محفظة هنا... ماذا يعني هذا؟ لم أفهم؟

الخادم: ليس هناك شيء يا سيدي.. غرفتك أجرت إلى شخص آخر.

جواد: لمن؟

الخادم: لسيد.

جواد: متى؟

الخادم: منذ ربع ساعة.

جواد: هذه الغرفة؟

الخادم: نعم سيدي **"يخرج من الباب، وينظر إلى الرقم"** تماماً.. إنه هو الرقم ١٣٧.

جواد: وأنا ماذا سيحدث لي؟

الخادم: قلت بأنك سترحل.

جواد: لقد مضى زمن الطائرة... لن أذهب.

الخادم: ولكنك قلت بأنك ستترك الغرفة، ولن تبقى فيها؟

جواد: نعم لقد كان الأمر كذلك، ولكني غيّرت رأي.. لن أغادر الليلة، سأغادر غداً صباحاً عن طريق **"جنق قلعة"**.

الخادم: الحقيقة... هذا موقف مؤلم.

جواد: انتبه.... هل سمعت ما تقوله؟

الخادم: نعم إن فمي قريب من أذني... لقد اضطررت أن أقول لك إن الموقف مؤلم، لأنك قلت للسكرتير جهز الحساب، وذهبت.

جواد: هل دفعت حسابي؟

الخادم: كلا.

جواد: إذاً؟ الزبون الذي لا يسدد حسابه لا يُعَدُّ أنه ترك الغرفة "يفتح محفظتيه، ويبدأ بإخراج منامته".

الخادم: هل ستبقى هنا؟

جواد: طبعاً أنا ممتن من غرفتي، ثم إلى أين سأذهب في مثل هذه الساعة؟

الخادم: وماذا سيحدث لذلك السيد؟

جواد: تعطونه سريراً آخر.

الخادم: ليحمنا الله... لا توجد غرفة فارغة في هذا الفندق، وأنت تعرف هذا.

جواد: ليذهب إلى فندق آخر.

الخادم: الفنادق الأخرى مثلنا... وأصحاب الفنادق يبكون، ويضحكون من هذه الحالة.

جواد: في هذه الحالة ليذهب إلى مدينة أخرى.

الخادم: أنت كثير المزاح.

جواد: كلا... بل أقول الحقيقة.... هذه غرفتي، وأنا سأبقى هنا.

الخادم: حسن ولكن ماذا نفعل بذاك الرجل؟ أين نضعه؟

جواد: خذه إلى غرفتك.

الخادم: أنا متزوج يا سيدي المحترم.

جواد: اترك زوجتك.

الخادم: لا سمح الله "**يتراجع**"من الأفضل أن أتصل بالمدير.

جواد: هل ستترك زوجتك؟

الخادم: كلا.... سأخبره عن وجود زبونين في هذه الغرفة.

جواد: الله.... سيكون سعيداً.

الخادم: لا أعتقد... حتماً سيجد لنا حلاً لهذا الموضوع.

جواد: ليست هذه من مهمتي.. أمور حزبي هي المهمة هنا... المناقشات، والمجادلات "**يتوقف**" لقد جئت إلى هنا هارباً، لكي أتسلى، ولا أشغل بالي بمثل هذه الأمور.... دعني مرتاحاً اطلب من خادم الطابق أن يحضر لي صابوناً.

الخادم: على الرأس يا سيدي "**بينما الخادم يخرج، يفتح الباب من العمق، ويدخل سعاد**".

المشهد السابع

"السابقان ـ سعاد"

سعاد: من تجرأ على وضع محفظتي أمام الباب؟ أريد أن أعرف.

الخادم: "**يشير إلى جواد**" هذا السيد.

جواد: "**لسعاد**" كانت زائدة في غرفتي.

سعاد: بأي حق؟

جواد: هذه غرفتي.

سعاد: ربما أخطأت بالرقم "**يفتح الباب، وينظر إلى الرقم الموجود في الخارج**" كلا... تمام.... الرقم ١٣٧.. إنها غرفتي.

جواد: كلا... بل هي لي.

سعاد: "**للخادم**" ماذا يعني هذا؟

الخادم: لقد كان هذا السيد مقيماً في هذه الغرفة.

سعاد: ولكنك قلت إنه ترك الغرفة.

الخادم: نعم.

سعاد: وسيغادر بالطائرة الساعة "٢١.٣٠"؟

جواد: لم ألحق الطائرة.

سعاد: هذا لا يهمني... هذه الغرفة لي أنا... **"يأخذ محفظتيه من أمام الباب، ويدخل إلى الداخل ويضعهما على الأرض"**.

جواد: كلا... لا يمكن.

سعاد: لا... بل يمكن... هذا كل ما في الأمر.

جواد: **"غاضباً"** أرجوك.. غادر هذا المكان.

سعاد: **"يهز كتفيه"** إلى أين؟ الفندق مليء.

جواد: هذا لا يهمني... أوجد حلاً... توسل إلى الخادم... إلى سكرتير الفندق.... هذه الغرفة لي أنا، وسأدافع عنها.

سعاد: **"يفتح محفظته"** إن كنت تريد أن تكون صاحب الغرفة كان يجب ألاّ تتركها... عندما تركت الغرفة لا يمكنك العودة إليها.

جواد: لا علاقة لك.... يحق لي أن أغير رأيي عندما أريد.

سعاد: كلا.... لا.

جواد: بل لي الحق.. **"يرى المنامة التي أخرجها سعاد"** ماذا تفعل؟ هل ستبقى هنا بالقوة؟

سعاد: طبعاً... لن أنام بالسروال والجاكيت.

جواد: **"للخادم"** أيها السيد.

الخادم: كما قلت لك.. الوضع مؤلم.

جواد: اذهب، وناد المدير.

الخادم: الآن يا سيدي، **"بينما هو يخرج لنفسه"** ستحتد الأمور، وستنحدر أكثر، الاثنان من الماعز، والمدير غير موجود.

المشهد الثامن

"جواد ـ سعاد"

"يستمر سعاد بإخراج أمتعته من المحفظة"

جواد: **(يفتح غطاء السرير ثم يعود ويجلس على المقعد)** يا حرام... أنت تتعب بلا سبب... ستعود ثانية إلى وضعها في المحفظة.

سعاد: لا علاقة لك.

جواد: **"بمزاح"** سيدي.

سعاد: اسكت.

جواد: تصور أني مدين لهذا الفندق ب ١٢ وجبة و٥ ليال.

سعاد: وما علاقتي أنا؟ ماذا سيحدث؟

جواد: ستحدث أمور كثيرة... إي واحد منا سيجعل المدير ممتنا؟ طبعاً أنا مدين للفندق وأنت لست مديناً للفندق بأي شيء، وعلى عاتقك تقع الطاس، والمشط.

سعاد: أنت فعلاً جلف.

جواد: **"بعصبية"** أرجوك.. اعرف ماذا تقول؟

سعاد: عنادك، وعدم احترامك واضحان كل الوضوح **"يرتدي منامته"** هيا... قف إن سمحت.

جواد: لم؟

سعاد: يلزمني ذلك المقعد **"يقف جواد، ويضع ألبسته على المقعد"** أشكرك.

جواد: **"يتصرف بارد"** الأمر ليس مهماً، حتى لو سمح لك المدير، فهل تعتقد أنني سأغادر هذا المكان؟

سعاد: أنت عنيد كالماعز.

جواد: وأنت عنيد كالبغل.

سعاد: **"بعصبية"** لا تخربط بالكلام ولك.

جواد: أنت ولك يا عديم التربية.

سعاد: أنت **"يتجهان إلى بضعهما، ويتعاركان"**.

سعاد: لم تقف؟ هيا اضرب.

جواد: اضرب أنت بالأول.

سعاد: إذاً خذ **"يبدأ الشجار بطريقة كوميدية... تتطاير المخدة، والغطاء"** انقلع.

جواد: أنت انقلع.

سعاد: أقول لك اخرج.

جواد: اخرج أنت.

سعاد: انقلع.

جواد: أنت انقلع

"يظهر الخادم بالباب... يراقب المشهد من البداية، ثم يضحك، يفرك أصابع يديه الاثنتين، ويأتي بحركات يقصد بها زيادة الشجار".

المشهد التاسع

"جواد ـ سعاد ـ الخادم"

الخادم: ما هذه النوعية من الشجار يا جماعة، يقول له انقلع، والثاني يقول انقلع،

الاثنان يقولان انقلع... الاثنان يقبلان كلمة انقلع.. حسن... جيد أيها السيدان أحدكما الدف، والآخر الطبل "**يدخل بينهما، ويحاول إبعادهما، وخلال ذلك يضرب بمخدة، أو مخدتين**" أيها السيدان.. عيب.. عيب... هل يليق الشجار بينكما؟ افترقا... يكفي.. "**يستمر الشجار ينزعج الخادم، ويصيح**" يا لكما من رجلين؟ سأبدأ الآن أنا أيضاً... هه.. "**يجلس سعاد على طرف السرير، ويجلس جواد على المقعد الذي وضع عليه سعاد ثيابه**" هكذا... اجلسا مثل البشوات... البشوات.

"**سعاد وجواد يرتجفان من الانزعاج، والغضب... ينظران لبعضهما بحدة... لباسهما وهيئتهما في وضع غريب، وغير مرتب... يقدم الخادم كأساً من الماء إلى سعاد**".

سعاد: أشكرك... لن أشرب أعطها له.

الخادم: "**لجواد**" هيا... اشرب أنت.

جواد: "**يأخذ كأساً من الماء ويشربه**" املأ ثانية.

الخادم: كما تأمر.... بالصحة والعافية.

جواد: "**يشرب ثانية**" شكراً يا إلهي... كأساً آخر.

الخادم: سيكون كثيراً.... أخشى أن تبلل الفراش في الليل.

جواد: وما علاقتك أنت؟ ستنشفه.

سعاد: "**لجواد**" يا لك من رجل رطب؟

جواد: أنت الرطب "**يحتد الاثنان، ويقفان**".

الخادم: "**يدخل بينهما**" لا تبدأا ثانية "**بنبرة حادة**" اجلسا في أماكنكما.

"**يسر من موافقتهما، فيتحدث ثانية بصوت حاد**" قفا على أقدامكما "**يقفان**" اجلسا.. "**يجلسان**" قفا "**يقفان**" اجلسا "**يجلسان**" استريحا..... هكذا اعتدا على الأوامر.

سعاد: "**بلين**" أين المدير؟

الخادم: المدير ليس هنا يا سيدي.

سعاد: أين هو؟

الخادم: ذهب إلى البلد.... تذكرت ذلك قبل قليل.... ذهب إلى نقابة الفنادق..... هناك مشكلة ومديرنا رئيس الجمعية... إنه هناك، ولن يأتي قبل منتصف الليل.

جواد: حسن.. ما دام غير موجود، فأطلب زوجته.

الخادم: إنها نائمة.

جواد: أيقظها.

الخادم: لا يمكن يا سيدي.... وصل النوم إلى مرضها.... إنها راقدة في مشفى البلد منذ أربعة عشر عاماً.

سعاد: إذاً اطلب وكيلة في هذه الحالة، سكرتيرة، المدير الإداري.... ناد أحدهم.

الخادم: الجميع في اجتماع القضية.

جواد: من يدير هذا المكان الآن؟

الخادم: أنا.

سعاد: إذاً أوجد حلاً لموضوعنا.

الخادم: ستنتظران عودة المدير.

جواد: ومتى سيعود؟

الخادم: "**ينظر إلى ساعته**" الآن الساعة /٢٢/.. سيكون هنا عند الفجر.

جواد: سأسافر غداً صباحاً.. النوم ينسال من عيني "**يقف أمام المقعد ويذهب، ويجلس على حافة السرير.. لسعاد**" لو سمحت أيها السيد المحترم.

سعاد: ماذا تريد.

جواد: ابتعد عن الفراش.

سعاد: لا يمكن.

جواد: سنبدأ ثانية.

سعاد: كما تريد "يقف على قدميه، ويستعد للشجار".

الخادم: "**يدخل بينهما**" دعكما من هذا... لم يبق ماء في الإبريق... أعتقد أنني وجدت حلاً.

جواد: كيف؟

الخادم: ستلعبان طرة، ولا نقش.

سعاد: لم أفهم.

الخادم: سترميان قطعة مالية في الهواء... من أراد الطرة ينام على السرير، ومن أراد النقش يرحل إلى مكان آخر.

جواد: إلى مكان آخر؟ إلى أين؟

الخادم: على سبيل المثال... إلى شاطئ البحر... إلى رصيف الميناء.

سعاد: اذهب أنت إلى تلك الأماكن... أعط غرفتك للسيد.

الخادم: لقد قلت لكما قبل قليل إنني متزوج.

جواد: "**لسعاد**" انتبه لكلامك... أنا لست من الرجال الذين ينامون مع الخدم.

الخادم: "**لجواد**" نحن لسنا خدماً.... زوجتي رئيسة المغسلات، وأنا في هذه اللحظة وكيل المدير "**يخرج مسرعاً**".

المشهد العاشر

"جواد ـ سعاد"

"يتحدث سعاد وجواد بهدوء، ويحاولان إقناع بعضهما"

جواد: سألتك مرة، وسأسألك ثانية.. ألن تذهب من هنا؟

سعاد: وأنا أسألك نفس السؤال؟

جواد: وأرد عليك بكلمة كلا.

سعاد: وأنا أقول كلا.

جواد: حسن.... في هذه الحالة أنام أنا.

سعاد: وأنا أيضاً **"يدخل الاثنان في الفراش، ويجلسان بجانب بعضهما"**.

جواد: خير؟ ما هذا؟

سعاد: تمام.... لنمض الليل على خير.

جواد: أيعجبك ما تقول؟

سعاد: طبعاً.

جواد: ولكنك لن ترتاح **"يفكر قليلاً"** أنا أشخر كثيراً... ليس الفراش فقط، بل الفندق سيتحرك من موضعه.

سعاد: لا بأس..... فكر بنفسك.

جواد: لم؟

سعاد: وأنت أيضاً لن ترتاح **"يفكر قليلاً"** تفوح رائحة من قدمي تشبه رائحة جثة كلب... لا يمكن البقاء في الغرفة، بل في الفندق كله.

جواد: لا بأس أنا معي رشح، لن أشم **"يبدأ بالسعال"**.

سعاد: إذاً.... ليمدك الله بالراحة **"يحاول النوم"**.

جواد: كلا... لن تنام **"يشد اللحاف"**.

سعاد: سأنام يا بني آدم **"يشد اللحاف على نفسه"**.

جواد: كلا.... لن تنام **"يشد اللحاف"**.

سعاد: قلت سأنام يا سيدي المحترم.

جواد: لن تنام يا سيدي المحترم.

سعاد: سأنام ولك.

جواد: أنت ولك يا ولك.

"يبدأ الشجار على الفراش، وتختلط المخدة والبطانية، ثم يتهاوى الاثنان على الأرض فوق بعضهما".

سعاد: أنت عديم التربية.

جواد: أنت رجل حقير.... وقح.

سعاد: أنت معزة.

جواد: وأنت بغل.

"يتعب الاثنان..... يجلسان على الأرض،.... يبدأان بالتثاؤب".

سعاد: **"بهدوء"** هل تريد النوم؟ أم المشاجرة؟

جواد: المشاجرة.. أنا أتدرب عليها أثناء النقاش في الحزب.

سعاد: لم أفهم.

جواد: أنا نائب الجمعية.... اسمي جواد **"بشكين"**... أعمل لحاماً.

سعاد: **"يقف محتاراً"** أخ أنت أيضاً نائب؟

جواد: **"يقف أيضاً"** طبعاً... وأنت؟

سعاد: وأنا أيضاً نائب... اسمي سعاد **"شي شكين"**... أعمل شاوياً للحم.

جواد: هل أنت من أعضاء الحزب الذي سيجتمع هنا؟

سعاد: نعم.

جواد: إذاً نحن من الحزب نفسه.. جئنا إلى أزمير من أجل الاجتماع.. هل يليق بنا الشجار؟

"يتعانق الاثنان.. في هذه اللحظة يظهر النادل بالباب. وينظر إليهما بحيرة، ثم يبتسم".

المشهد الحادي عشر

"السابقان ـ الخادم"

الخادم: **"لنفسه"** تمام.. أصبحا شقيقين.. يبرق بلحم خروف.. لم أقتنع بهذا الأمر؟ **"يلتفت إليهما"** هل تريدان شيئاً أيها السيدان؟

الاثنان: لا.

الخادم: لم يبق لي عمل، استودعكم الله **"لا يردان عليه"** واضح... لم يعودا يسمعان الأمر **"يخرج"**.

المشهد الثاني عشر

"سعاد ـ جواد"

سعاد: أنت نائب عن أيِّ منطقة؟

جواد: عن **"تاكر داغ"** وأنت؟

سعاد: عن **"بالكسير"**.

جواد: عفواً يا أخي... لقد كنت فظاً معك.

سعاد: استغفر الله.. أرجوك أن تسامحني.. أنا من كان فظاً معك في الأول.

جواد: **"يشير إلى الفراش"** أنت متعب كثيراً... تفضل... نم.

سعاد: لا يمكن والله... أنت مضطر للاستيقاظ باكراً في الغد... تفضل نم أنت... استرح.

جواد: لا يمكن.

سعاد: لا... لا يجب أن أكون فظاً معك.

جواد: أقول لك أرجوك.

سعاد: لن أنسى تلك الفظاعة في حياتي أبداً... عندما أتذكر ترتجف أطرافي... أرجوك أن تقبل اعتذار شقيق **"يأخذه إلى الفراش، وهو يربت عليه"** نومك هنا يدل على نعومتك، ورقتك.

جواد: ولكن ماذا ستفعل أنت؟

سعاد: سأرقد هنا على المقعد... سأتحمل.

جواد: هذا يعني أنني لا أحترمك.

سعاد: بالعكس... سيكون هذا شرفاً لي.

"يتمدد جواد على السرير، وسعاد على المقعد.... هناك ضوء خفيف على المسرح يستمران في الحديث من أماكنهما".

سعاد: إن شممت رائحة قدمي، فسأفتح النافذة.

جواد: أبداً....

سعاد: أشكرك.. **"دقات الساعة"**.

جواد: أرجو ألا يزعجك شخيري.

سعاد: أبداً.. شخيرك سيبدو لي مثل القسم الحزبي.

جواد: أشكرك..

"صمت لفترة"

سعاد: لنناد بعضنا بكلمة أنت.

جواد: بدل أنت سأناديك بسعاد.

سعاد: أشكرك يا جواد.

"صمت لفترة"

سعاد: هل أنت متزوج يا جواد:

جواد: متزوج... زواج من النوع الصعب.

سعاد: هل زوجتك مريضة؟

جواد: ليست مريضة، ولكنها غيورة.. آه... إنها تراقب محفظتي، ورسائلي، وتتعرف إلى نوع موسى الحلاقة.. تراقب كل شيء.. نحن حزبيون.. لا يوجد بيننا أسرار... الزوجة كبيرة، في الستين من العمر، وعندما تكون هناك اجتماعات حزبية كهذه، فإنها تأكل لحم رأسي ليلاً، ونهاراً.. تفعل المستحيل كي لا أذهب إلى الاجتماع... هذه المرة أخفيت عنها قصة الاجتماع.... جئت إلى هنا خفية.

سعاد: كم تتشابه أقدارنا.

جواد: هل أنت أيضاً تحترق من وضعك؟

سعاد: أنا أيضاً زوجتي غيورة... هي أيضاً في الستين من العمر... تفعل المستحيل، كيلا أذهب إلى الاجتماعات... أنا أيضاً جئت إلى هنا خفية.

جواد: ليرأف الله بحالنا... ليتنا نقفل الباب.

سعاد: أجل **"يتجه سعاد إلى الباب، ويقفله،.... يسمع سعال جواد"** آه أنت تسعل كثيراً... هل أصابك البرد؟

جواد: نعم.

سعاد: هل أدهن ظهرك **"بالتنتريود"**، واضع عليه منشفة؟

جواد: كلا أشكرك.

"بعد فترة صمت نسمع صوت امرأة من الخارج".

المشهد الثالث عشر

"صوت المرأة من الخارج" تدق على الباب" هي.. اسمعني... افتح الباب

سعاد: وآخ.. زوجتي.

جواد: وآخ... زوجتي.

سعاد: هل أنت متأكد إنها زوجتك؟

جواد: **"يسمع... يستمر الدق على الباب"** صوتها يشبه صوت زوجتي.

سعاد: **"يدق الباب"** هل أفتح الباب؟

جواد: افتح.... ولكن ربما هي زوجتك؟ إن شئت أنا أفتح الباب؟

سعاد: حسن... وإن كانت زوجتك ماذا ستفعل؟

جواد: صحيح.. ماذا سأفعل؟ **"يُدق الباب بقوة"** ضع شرشف السرير على رأسك، غط رأسك... دع عينيك تظهران فقط، وافتح الباب.

سعاد: **"يفعل ما طلب منه، ويذهب، ويفتح الباب، وتظهر امرأة، وهي كبيرة في السن"** أوه.. تفضلي.

جواد: أخ... إنها زوجتي **"يختفي تحت السرير، ويرفع رأسه من تحت رجل السرير، ويستمع إلى حديثهما"**.

المرأة ١: ألم يعد جواد إلى الآن؟

سعاد: لا **"يقع الغطاء من على رأسه"**.

المرأة ١: أخ.... هل تغطي رأسك عندما تنام؟ لقد قال لي الخادم أن جواد في الرقم ١٣٧.

سعاد: كان في هذه الغرفة، وقبل ساعة أخذ محفظتيه، ورحل.

المرأة ١: كيف يمكن هذا؟ أهذا الرجل جني أم أنس؟ لا أفهم **"تجلس على حافة السرير.. منزعجة"** ما إن يقع تحت يدي، فسيحترق.. والله احترق.. بالله احترق فساهد الحي، وكل الحزب على رأسه..

جواد: **"من تحت السرير"** وآخ..

المرأة ١: سأحاول طرده من حزبه.. إما أن يقيم في البيت، أو سيدهن السجن..

سعاد: حرام على المسكين.. هل يحب المرء زوجته إلى هذا النحو؟

المرأة ١: آه يا سيدي.. آه.. الست رجلاً؟ أنتما تشبهان بعضكما مثل الثيران.

جواد: إنها محتدة كثيراً.. هذه المرة بلعن الحبة **"يحس بالسعال"** وآخ.. تحرك السعال ثانية.

المرأة ١: ألم يخبرك إلى أين سيذهب عندما أخذ حقيبته؟

سعاد: لا.. لم يخبرني.

المرأة ١: ألم تسأله؟

سعاد: لم أسأله.

المرأة ١: لم؟

سعاد: لقد تشاجرنا من أجل الفراش؟

المرأة ١: لم أفهم.

سعاد: أراد الفراش له، وأنا قلت له كلا.. الفراش لي.. ثم حدث الشجار.

المرأة ١: ليتك ضربت الخنزير.

جواد: **(من تحت السرير)** انظروا.. انظروا إلى الحاقدة.. تريد أن أضر "**يسعل**" آه..

سعاد: ثم تصالحنا.

المرأة ١: كيف تصالحتما؟

سعاد: أنا، وهو نواب من الحزب نفسه.

المرأة ١: "**لنفسها**" والله هؤلاء مجانين.. يا عزيزي. هل يتوقف المرء عن الشجار لمجرد أنه من الحزب نفسه؟ لو كنتما حزبين مختلفين، فربما....

"**صمت لفترة**"

المرأة ١: ماذا سأفعل الآن؟

سعاد: ستبحثين عن زوجك.

المرأة ١: صحيح، ولكن لقد تجاوزنا منتصف الليل.. سأبحث عنه في صباح الغد.. انظر إلي يا سيدي المحترم.. أنت تستطيع أن تجد مكاناً في أي مكان.. أعطني غرفتك.. لقد تعبت كثيراً..

سعاد: يا لطيف.. كيف؟

جواد: آه.. والله إن هذه المرأة مجنونة.

المرأة ١: يمكن تماماً.

سعاد: جيد، ولكن إلى أين سأذهب؟

المرأة ١: ستأخذ هذا المقعد، وتضعه على الشرفة.. لم يبق الكثير على الصباح.

جواد: آخ.. أيتها السيدة غير المحترمة.. آخ..

المرأة ١: "**سمعت صوت السعال، ولكنها لا تعرف من أن يأتي الصوت.. تنظر في أطراف المكان.. لسعاد**" حتماً حدثت ضجة.

سعاد: نعم.. جاء الصوت من الأسفل.

المرأة ١: أرأيت؟ ستكون منزعجاً من هذه الضجة، ولأنني اعتدت على شخير جواد، فإن هذه الضجة تأتي عادية بالنسبة إلي..

سعاد: انظري إلي يا سيدتي المحترمة.. لا أستطيع التخلي عن الغرفة، ولا أقدر على النوم في الشرفة.. إنني مصاب بالرشح لدرجة كبيرة.. انظري.. انظري.. انظري.. أنا أنام وعلى رأسي شرشف الفراش، ثم إن سيدك المحترم قد انتقل حتماً إلى فندق مجاور.. اسألي هناك، وهذا أفضل.. المرأة يجب ألا تترك زوجها في الأماكن المزدحمة.

جواد: أحسنت يا رفيقي الحزبي "**لا يستطيع أن يضبط السعال، فيسعل**".

المرأة ١: "**سمعت صوت السعال**" حدثت الضجة مرة أخرى؟

سعاد: نعم.. جاءت من الأسفل.

المرأة ١: الله.. الله.. شيء غريب.. في هذا الفندق لا يأتي الصوت من الجانب **"تتوقف قليلاً"** لقد تفاهمت مع جواد بسرعة.. الحق معك.. يجب أن أجده فعلاً.. تقول إنه في فندق مجاور أليس كذلك؟

سعاد: نعم.. هذا ما بقي في عقلي.

المرأة ١: **"وهي تذهب"** إن شاء الله سألقي القبض عليه هناك، وإن لم أجده، فسأعود ثانية إلى هنا.. ستظل في الشرفة إلى الصباح.

سعاد: سنفكر بالأمر عندئذ.. هيا.. مع السلامة.

المرأة ١: هيا.. أستودعك الله الآن **"تخرج"**.

المشهد الرابع عشر

(جواد ـ سعاد)

سعاد: **"يغلق الباب خلف المرأة"** مرت على خير.

جواد: وعليك أيضاً "يخرج من تحت السرير، ويعود إلى الفراش".

سعاد: **"يتمدد على المقعد"** لا تؤاخذني.. أنا منزعج لأنني لم أعط فراشي لزوجة رفيق حزبي.. لم أدعها ترتاح في الغرفة..

جواد: أنا مدين لك لأنك أنقذت حياة رفيق لك في الحزب.. لن أنسى لك هذا المعروف.

سعاد: **"يضع البطانية على رجليه"** ليمنحك الله الراحة يا أخي.

جواد: **"يضع اللحاف عليه في السرير"** ولك أيضاً.

"بعد فترة يدق الباب بهدوء"

سعاد: من؟

المرأة ٢: **"من الخارج"** افتح.. افتح.. أنا.

جواد: وآخ.. زوجتي ثانية.. والله إن هذه المرأة مجنونة.

سعاد: لقد عادت بسرعة.. ما شاء الله إنها مثل المحرك.. هيا.. كل واحد إلى واجباته **"يبدأ جواد بالاستعداد للدخول تحت السرير، ويضع سعاد شرشف الفراش على رأسه"**.

جواد: حتماً ستعود إلى قصة الشرشف ثانية.

سعاد: لا يهم.. سنتحمل "يفتح الباب.. نجد المرأة ٢ عند الباب" وآخ.. إنها زوجتي **"يغلق الباب، ويقفله، ويعود، ويدخل تحت السرير"** اخرج يا جواد.. إنها زوجتي.. هيا قابلها.. الدور لك هذه المرة..

جواد: "يخرج من تحت السرير" كما تريد.

المشهد الخامس عشر

"السابقان ـ المرأة ٢"

جواد: "**يفتح الباب**" نعم يا سيدتي المحترمة.. **هل تريدين شيئاً؟**

المرأة ٢: "**وضعها مضحك**" هل أخطأت في المكان؟ أليس رقم الغرفة ١٣٧؟ "**تنظر خارج الباب إلى الرقم**" تمام.. لا يوجد خطأ.. الرقم ١٣٧.

جواد: نعم.. ليس هناك خطأ.. هل تسألين عني؟

المرأة ٢: آه.. انظروا إلى هذا المجنون.. ليبحث عنك السحرة يا عزيزي.. أنا أبحث عن زوجي.

"**تدخل، وتنظر في أطراف المكان**".

سعاد: "**من تحت السرير**" انظروا إلى هذا التصرف.. إن قلت لها يا روحي، فإنها تقول لك لتنقطع روحك.

جواد: لا يوجد هنا أحد سواي يا سيدتي المحترمة.

المرأة ٢: "**تقترب من السرير**" لا يوجد أحد؟ كيف يمكن هذا؟ لقد قال الخادم إن سعاد "**شي شكين**" مقيم في الغرفة ١٣٧.

جواد: لا أعتقد.. أخشى أن يكون هناك خطأ.

المرأة ٢: أنا لست صماء يا عزيزي.

جواد: استغفر الله.. أنا لم أقل إنك صماء.. كنت أقول إن الخادم قد أخطأ.

المرأة ٢: هه.. ربما.. أليس هناك أحد باسم سعاد "**شي شكين**"؟

جواد: هل أنت ترين.. أنا جواد "بش كين".. من يكون سعاد "**شي شكين**"؟

المرأة ٢: من سيكون يعني؟ زوجي.. ليعاقبه الله.. ماذا أقول؟ لا أعرف إن كان مدعواً لاجتماع الحزب أم لا؟ لقد انسل ثانية من البيت.. لقد لحقت به من "**بالكاسير**".. لو أمسكت به سأقطعه..

سعاد: "**من تحت السرير**" وآخ.. لقد احترقت..

المرأة ٢: سأدعهم يطردونه من حزبه.

جواد: حرام.. هل أنت المرأة التي تحب زوجها على هذا النحو؟

المرأة ٢: أيها المنافق.. آخ.. ألستم رجالاً؟ إنكم كالملائكة تشبهون بعضكم.

سعاد: إنها ترغوا مثل الجمال.

المرأة ٢: (**تشم المكان كالقطة**) هناك رائحة هنا "**تستمر في الشم**" رائحة قدمين.

جواد: رائحة قدمين؟ أنت تحتقرينني.

المرأة ٢: أنا لا أتنازل إلى الحقارة معك.. إنها رائحة قدمين.. لست مخطئة.

سعاد: **"من تحت السرير"** وآخ.. لقد بلعت الحبة.. أعرف أن رائحة القدمين ستخلق لي مشكلة.

جواد: يا سيدتي المحترمة.. عودي إلى وعيك.. ما الداعي لوجود رائحة قدمين في غرفتي؟ **"يشم قدميه"** ثم.. أنظري.. الرائحة طيبة.

المرأة ٢: صحيح.. قدماك لا تفوح منهما أي رائحة **"تقف، وتبدأ بالشم"** تمام.. والله إنها رائحة قدمين.. أنا لا أخترع شيئاً.

جواد: **"يشم أيضاً"** هل أنت قريبته؟

المرأة ٢: أجل.. إنها رائحة قدمي زوجي.

سعاد: ويحك.. أنا رجل ذو رائحة؟

جواد: **"للمرأة"** انتبهي.. لا تخطئي يا سيدتي المحترمة.

المرأة ٢: ما الداعي؟ ألا يمكن للمرء أن يتعرف إلى رائحة قدمي زوجه؟

"تبدأ بالشم بطريقة عميقة" إنها تلك الرائحة يا حياتي.

سعاد: ليعاقبك الله على هذا.. هذه المرأة ليست امرأة.. إنها كلبة منزلية.

جواد: إذاً دعينا نبحث في هذه الغرفة عن صاحب هذه الرائحة يا سيدتي المحترمة.

"يبدأ الاثنان بشم أركان الغرفة، والأبواب"

المرأة ٢: **"هي، وجواد يرفعان أنفيهما في الهواء، ويشمان"** ليس هنا.. نعم لا يوجد.. "تشم باباً" آه.. هنا أيضاً لا يوجد "يقتربان من رأس السرير" هه.. الرائحة هنا.. في هذه الناحية.

جواد: **"يشم"** لا أعرف.. إن أنفي لم يشم تلك الرائحة قط.

سعاد: وآخ.. ضبطنا.. اختر يا سعاد نوعاً من الموت.

المرأة ٢: **"تشم بعمق"** زوجي في هذه المنطقة **"للجواد"** انظر.. انظر.. شم أنت أيضاً.

جواد: جيد، ولكن أنا لا أميز رائحة قدمي زوجك.

المشهد السادس عشر

"السابقان ـ المرأة ١"

المرأة ١: **"تظهر بالباب، وترى المرأة ٢، وجواد، وهما واقفان إلى جانب بعضهما، لجواد"** آخ يا عديم الأخلاق.. يا عديم التربية.. أيها الفوضوي.. أيها الملسوع.

جواد: **"يرى المرأة ١، ويهرب من خوفه إلى خلف المقعد، وكأنه يريد الغناء"** آخ يا زوجتي.. آه يا حبيبتي.. آخ يا معلاقي.. آه.. آه يا قطعة مني.

المرأة ١: **"تهجم على جواد"** إذاً أنت هنا هه؟
سعاد: وآخ.. ضبطنا.. ستقوم القيامة.
المرأة ١: **"لجواد، والمرأة ٢"** قولا لي ماذا تفعلان هنا؟
جواد - المرأة ٢: رائحة قدمين.
المرأة ١: اسكت.. سأفقد وعيي الآن.. ماذا تقصدين برائحة القدمين.
المرأة ٢: ماذا أقصد؟ رائحة قدمي زوجي.
المرأة ١: **"تشير إلى جواد"** يا عزيزتي.. هذا زوجي.
المرأة ٢: ما دخلي أنا؟ أنا أبحث عن زوجي أنا؟
المرأة ١: تبحثين عن زوجك؟ يا عزيزتي، هل يمكن البحث عن الزوج بالرائحة؟
المرأة ٢: طبعاً.. أنا أميز رائحة قدمي زوجي عن بعد مئة متر.
سعاد: **"من تحت السرير"** ليتك لا تجدينه.
المرأة ١: **"لجواد"** جواد.. قل الحقيقة.. هل هذا صحيح؟
جواد: **"بخوف"** والله صحيح.
المرأة ١: أقسم.. اقبل بالموت إن كنت تكذب.
سعاد: لا سمح الله..
المرأة ١: هيا إذاً.. لنبحث معاً.
سعاد: تمام.. الآن ابتلعت الحبة.

"المرأة ١ و٢ تشمان، وتسيران سوية"

المرأة ٢: في إحدى الزوايا" هل تشمين الرائحة هنا؟
المرأة ١: كلا.
جواد: وأنا لا أشم شيئاً.
المرأة ٢: **"عند أحد الأبواب"** وهنا؟
جواد: لا يوجد.
المرأة ١: وأنا أيضاً.
سعاد: **"من تحت السرير"** وآخ.. الآن بدأت المطاردة.
المرأة ٢: **"عند رأس السرير"** حسن.. وماذا يوجد هنا؟ **"الجميع يشمون"**.
المرأة ١: هه.. هنا.. أنا أيضاً بدأت أشم الرائحة.
جواد: لا أعرف.. يبدو أنني فقدت حاسة الشم.

المرأة ١: يا جواد عد إلى وعيك.. هنا توجد رائحة مثل رائحة الجثث.

سعاد: **"باضطراب"** آه يا إلهي.. ليت أن قدمي قد كسرتا، ولم تفح منهما الرائحة.

المرأة ١ و٢: هيا.. لنبحث في السرير "يرفعان الغطاء، والمخدة، وينظران تحت السرير".

المرأة ٢: **"تمسك من أذن سعاد، وتخرجه من تحت السرير، تبصق في وجهه"** آه يا عديم الأخلاق.. يا عديم التربية.. أيها الفوضوي.. أيها الملسوع.

جواد: **"لسعاد"** أنا لست مذنباً في هذا الموضوع.. كما رأيت.. لقد تحملت حتى النهاية، ولكنهما كانا أقوى مني.

المرأة ٢: البس بسرعة، وأسرع أمامي.. لا تدعني أرتكب ذنباً.

المرأة ١: **"للمرأة ٢"** أحسنت يا أختي.. "لجواد" هيا.. البس أنت أيضاً.. ستقترف يداي مصيبة ما.

المشهد السابع عشر

"السابقون ـ الخادم"

الخادم: **"يظهر بالباب، وينظر بحدة"** أوه.. ما شاء الله.. أجرنا الغرفة لشخص، والزبائن أصبحوا أربعة **"للجميع معاً"** أيتها السيدتان.. أيها السيدان.. نحن على أعتاب الصباح.. مكبرات الصوت في السينما تنادي سيعقد اجتماع لحزبكم.

جواد وسعاد: **"باضطراب"** ماذا.. لقد تأخرنا "يرتديان ثيابهما".

المرأة ٢: **"لسعاد"** لا يمكن.. لن تذهب.

سعاد: ولكن لا يمكن.

المرأة ٢: اسكت.. لا تزعجني.. اجلس هنا **"تُجلس سعاداً على حافة السرير"**.

المرأة ١: **"لجواد"** ماذا؟ أنت أيضاً؟ اذهب.. والله سأكسر رجليك.

جواد: يجب أن أذهب.

المرأة ١: قلت لا يمكن يعني لا يمكن.. اجلس في مكانك.. لا تتحرك **"تُجلس جواداً على الأريكة"**.

الخادم: **"للمرأتين"** أيتها السيدتان.. عفواً.. اسمعاني.. لم تهتمان بهذين السيدين؟

المرأة ١ و٢: إن ذهبا، فإنهما لن يعودا إلى البيت ثانية.

الخادم: **"يتوقف"** لا تهتما أبداً.. أنا كفيل هذين السيدين.. إنهما يعملان من أجل البلاد أنا أيضاً حزبي.. الحزبي يذهب صباحاً إلى الاجتماع، ويعود مساء إلى العش.. إن لم يكن كلامي صحيحاً، فسأحلق شاربي.

سعاد وجواد: **"يعانقان الخادم، ويقبلان خديه"** عشت.. دمت يا ولي نعمتنا.

الخادم: لا يا حياتي.. أنا من حزب "كن طيبا".
جواد: لا بأس.. لن أنسى معروفك هذا.. نشكرك.
الخادم: لا بأس.. هذا واجبي "**يخرج**".

المشهد الثامن عشر

"جواد ـ سعاد ـ المرأة ١ و٢"

جواد: أوه.. الأمور تسير في طريقها.
سعاد: ليس بعد.
سعاد: نحن الاثنين كنا نفكر بالنوم في غرفة واحدة. والآن أصبحنا أربعة.
جواد: تفو.. لم أفكر بهذا من الفرحة.
سعاد: قف.. قف.. لقد خطرت لي فكرة.
جواد: خيراً؟
سعاد: "**يذهب إلى الباب الأيمن، ويدقه**" يا سيدي المحترم.. يا سيدي المحترم.
الرجل: "**ينادي من الداخل**" أشكرك.. لم تأتني النوبة بعد.
سعاد: هل ستأتي خلال دقيقة واحدة؟ أريد أن أقول لك شيئاً.
"**صاحب النوبة يفتح مزلاج الباب، ويخرج**".

المشهد التاسع عشر

"السابقون ـ رجل النوبة"

الرجل: نعم؟
سعاد: غرفتك بسريرين أليس كذلك؟ وقلت لي أن صديقك لن يأتي هذه الليلة؟
الرجل: نعم.
سعاد: كنت تخشى النوبة.. لم تكن تريد البقاء وحيداً أليس كذلك؟
الرجل: نعم.. لم يدخل النوم جفني من الخوف.. لقد تضاءلت من ضجتكم.
سعاد: إن وجدنا لك صديقاً، فهل ترتاح؟
الرجل: بل سأسر كثيراً.
سعاد: "**يذهب إلى جهة الغرفة اليسرى، وينادي على القروي**" يا سيدي المحترم.. يا سيدي المحترم..
القروي: "**من الداخل**" ماذا تريد؟ ماذا حدث في منتصف الليل؟

سعاد: تعال، لو سمحت.

القروي: قف.. سأرتدي ملابسي.

المشهد العشرون

"السابقون ـ الرجل القروي"

سعاد: **"للرجل القروي"** لقد جئت للاجتماع أليس كذلك؟

القروي: نعم.

سعاد: حتى لو لم تكن من المنطقة نفسها، بماذا تستطيع أن تساعد حزبياً يحب حزبكم؟

القروي: أعطيه روحي.

سعاد: هنا يوجد صديق يحب حزبكم، كروحه.. جاء من أجل الاجتماع، ولكن لديه مشكلة.

القروي: مرني... الحزبيون رفاق.

سعاد: ما أريده هو هذا... أحد رفاقنا تأتيه النوبة أثناء النوم.. إذا نام وحيداً يتألم كثيراً..

أيمكن أن تغير غرفتك؟ لدينا هنا بعض النسوة، ولا نستطيع النوم معاً.

القروي: **"يفكر"** هناك سببان ضروريان.. النسوة، وحزبي بحاجة للعون.

سعاد: تمام.. يوجد سريران في غرفة هذا الصديق.. ستنام على أحدهما.

القروي: قف.. سآخذ أمتعتي **"يذهب، ويحضر أمتعته" هيا.. الحزبيون إخوة** "يدخل مع الرجل صاحب النوبة إلى الغرفة اليمنى".

المشهد الحادي والعشرون

"السابقون"

سعاد: أنا مع زوجتي **"يشير إلى الغرفة اليسرى"** سننام في الداخل، وأنتما ابقيا هنا.

المرأة ٢: بما أن هناك غرفتين، فأنتما تنامان في الداخل، ونحن سنبقى هنا كشقيقتين.

جواد: **"لسعاد"** وافق.. بعد أن تخلدا للنوم، سوف نهرب، ونرحل.

سعاد: موافق.. ليرض الله عنك.

"يأخذان أمتعتهما، وهما يخرجان"

لقد أدت الغرفة رقم ١٣٧، واجبها الآن!!

ستار

المسرح المدرسي والمنظومة التربوية

هيثم يحيى الخواجة

المسرح المدرسي (سمات وأبعاد)

تعريفه: يتفق الدارسون والباحثون والمسرحيون على أن المسرح المدرسي هو مجموعة الفعاليات المسرحية التي تعكس النشاط المسرحي داخل المدرسة من خلال مجموعة من الطلاب أو الطالبات أو فرقة المدرسة المسرحية. ويعرض المسرح المدرسي مسرحياته على الطلاب والطالبات والمدرسين والهيئة الإدارية وأولياء الأمور والجمهور العالم. وتشارك المسرحيات المدرسية في مهرجانات المسرح المدرسي والمناسبات والاحتفالات التي تقام في المدرسة وخاصة في منتصف العام ونهايته.

غايته وأهدافه :

من البدهي القول إن فن المسرح يسهم في تطور الأطفال ونموهم لأنه يساعدهم على ابتكار شخصياتهم وبنائها عدا ما يقدمه لهم من إثراء الخيال وتقديم العلم والمعرفة وزيادة حصيلته اللغوية وتعليمه مهارات الخطابة والفصاحة وأسلوب الحوار وحسن الاستماع وغير ذلك.

مما تقدم نستنتج بأن هدف المسرح المدرسي الرئيس ليس تدريب ممثلين أو خريجين، و إنما الهدف أوسع وأشمل من ذلك بكثير، لأن الثراء العام الذي سيكسبونه من المسرح المدرسي سيطال الرسم، والموسيقا، والجرأة، والخطابة، وقوة الشخصية، والعلم والمعرفة وغير ذلك من مهارات تفيد الطالب في بناء شخصيته و إبداعه وأموره الحياتية. وإذا كانت الدراما وسيلة لاتصال الممثلين ببعضهم وبالمؤلف والمخرج والجمهور وغير ذلك من مصممين وصانعي السينوغرافيا، فإن هذا الاتصال والدراما عمل جماعي، وفي المسرح المدرسي يتجسد العمل الجماعي بصورته المثلى بسبب انعدام النجومية- في الغالب- وانخراط الطفل في العمل المسرحي بجسده ومشاعره وروحه، لأنه يحس أنه يعمل شيئاً ويبتكر أمراً يقول أ. ف. النجتون:

(ويوجد في إنجلترا وويلز الكثير من المؤسسات التي تعطي اهتماماً كبيراً لدراما الأطفال، هناك مدراس وكليات للنطق والدراما، وكليات التربية وجمعية الدراما البريطانية وغيرها. ولوزارة المعارف أيضاً إدارة خاصة بالدراما تقوم بمراجعة النشاط الدرامي في المدارس وكليات التربية والمؤسسات الأخرى في إنجلترا وويلز. وقد أصدرت ويلز كتيباً خاصاً بالدراما في

المدارس، وتنظم الكثير من هذه المؤسسات دراسات لمدرسي الدراما في المدارس، كما أن الوثائق والكتب التي تعالج التعليم عامة تعطي للدراما عادة إن لم يكن مساحة مميزة فعلى الأقل تعرف بإمكانياتها. وهناك في بعض المدارس أعمال ذات مستوى رفيع في الدراما، يأتي الكثير من خارج البلاد لمشاهدتها. ونجد في الوقت نفسه أن هناك جهوداً متزايدة لضمان تجربة الأطفال في المسرح الحي، حتى لا يعتمدوا كلية على التلفزيون والسينما لمشاهدة الدراما).[١]

نستنتج مما تقدم بأن الدراما في المدارس ليست مظهراً من مظاهر الأنشطة، أو تعبيراً عن التزيينات أو الزخرفات أو الفذلكات التي تتبعها بعض المدارس لإثبات وجودها و إنما هي فعل له غاية نبيلة وهدف كبير، لأن الدراما تتضمن أفعالاً ابتكارية و إبداعاً خلاقاً والطفل – كما هو معروف – ماهر ومبدع وخلاق، فهو قادر على أن يخرج من جلباب الشخصية و أن يقنعك بدوره على الخشبة، ويثير عواطفك ويؤكد لك بأن عالمه غني ويستحق التأمل والدراسة والالتفات، وقد تنبهت دول العالم أجمع إلى المسرح المدرسي بنسب متفاوتة وظل هذا المسرح مختبراً ضرورياً لبناء شخصية الطفل كما غدت الدراما وسيلة ناجعة لاستخدامها في توصيل المعلومات عبر مسرح المناهج التي غدت (أي مسرحية المناهج) حلم دول كثيرة للوصول إلى تعليم ناجح ومفيد يحقق الطفل من خلاله معرفة عميقة بالعلوم خاصة والثقافة بشكل عام. إن المسرح المدرسي لا يعني التأطر في إطار فن التمثيل، و إنما يتعدى الهدف إلى أبعد من ذلك، فالمسرح المدرسي يرمي إلى تنمية ثقافة الطالب ورفع مستوى قدراته وملكاته وتذوقه وترسيخ مهارات الموسيقا والرسم والديكور والرقص والغناء والإضاءة.

هذا ولا يمكن أن نتحدث عن المسرح المدرسي دون أن نتوقف عن ارتباطه بالمنهج المدرسي لأن من أهم غاياته مسرحة المناهج وتذليل الصعوبات فيها لأن المعلومة التي تقدم عبر التمثيل يتسيغها الطالب ويتفهمها بسرعة أكبر من قراءتها من الكتاب. ومن البدهي أن ترافق مسرحية المناهج فوائد تربوية من مثل الكشف عن قدرات التلاميذ وتنميتها، وفوائد نفسية من مثل تأدية الطالب لدور يحلم أن يغدو مثله في الواقع وعندما يتقمص هذا الدور يشعر بالراحة والطمأنينة والفرح ومن مثل معالجة الخجل والانطواء والخوف والتأتأة والفأفأة والكسل والخمول والعزلة.

وقد ثبت بأن المسرح المدرسي وسيلة مهمة من وسائل الاتصال للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور وهو أيضاً وسيلة للحركة واللعب والتسلية والترويح وأسلوب فعال لتفجير الطاقات الكبوتة وتحقيق التوازن النفسي.

موضوعاته: تتحدد موضوعات المسرح المدرسي بالقضايا العلمية التي يركز عليها المنهج المدرسي إضافة إلى ملامح معرفية يفرضها النص المسرحي والصياغة الفنية والإبداعية لأن المسرح المدرسي يهتم بالمناهج اهتماماً كبيراً، وهذا ما يجعل موضوعاته مختلفة عن موضوعات مسرح الطفل... وإذا توجه هذا المسرح باتجاهات الموضوعات العامة، فإنه بذلك يقترب من مسرح الطفل، ولهذا فإن من المفيد أن يتخصص المسرح المدرسي بالمناهج الدراسية ومسرحة هذه المناهج لكي يزيده هذا التخصص عمقاً وتألقاً وازدهاراً وقد أثبتت التجربة بأن مسرحة المناهج أسلوب ناجح في توصيل المعلومة وتثبيتها في ذهن الطفل، لأنه يستوعبها عبر اللعب والحركة والموسيقا والغناء وغير ذلك من متع يشيعها المسرح ليؤثر بها في المتلقي فالمسرح المدرسي مختبر يعمل فيه الطلاب والطالبات لاستيعاب العلوم ومبادئ التربية والتعاون والابتكار والعمل الجماعي والقيم الاجتماعية والمشاركة الوجدانية.

و المسرح المدرسي هو الذي يستثمر المسرح لمصلحة المواد الدراسية، وبذلك يغدو أسلوباً تعليمياً يكسب الطالب الخبرة ويوصل إليه المعلومة بسهولة، وتختلف موضوعات المسرح المدرسي باختلاف المستوى التعليمي: مرحلة رياض الأطفال – المرحلة الابتدائية – المرحلة الإعدادية – المرحلة الثانوية.

كما تخرج المناهج- التي هي مصدر رئيسي للمسرح المدرسي- من الإطار التقني إلى إطار الخبرة المباشرة، وعلى الرغم من أن المناهج والتربويات تأسر موضوعات المسرح المدرسي إلا أن المؤلف لنص المسرح المدرسي يجب أن يركز على الإدهاش و الإثارة والمتعة و ألا يتخلى عن عناصر المسرح وفنياته، لأنه من خلال التسلية يتعلم الطفل ومن خلال الإدهاش والتسويق يستوعب المعلومة ومن خلال الرقص والغناء والموسيقا يحلق في عوالم جمالية تجعله أقرب إلى الأفكار التي تطرحها المسرحية بشكل كبير.

ويتفق مسرح الطفل والمسرح المدرسي على رفض أي موضوع يتعلق بالجرائم والدماء والشعوذة والقتل إلى غير ذلك من مواضيع تخدش الحياء أو تؤثر في مشاعر الطفولة ونقائها وطهرها وإذا كنا نقول إن اتجاه المسرح المدرسي نحو المناهج والمواضيع التعليمية فهذا لا يعني التطبيق المطلق على فن المسرح المدرسي إذ بالإمكان تسريب أفكار حياتية أو معاهدة أو قضايا تخدم العمل المسرحي، ولكنها لا تشكل اتجاهاً عاماً.

أثره وفوائده :

عندما نقرأ العرض المسرحي نفكك عناصره ونتوقف عند فعاليته وعندما نتفحص لغة العرض نمحص في مكونات الصورة لكشف الدلالات وقراءة العرض المسرحي بشكل عام قراءة واعية متوازنة تستنبط الأهداف وتثمن الجماليات وتقدر الفن..

فما أثر المسرح المدرسي، وما فوائده؟

من البدهي القول إن للمسرح المدرسي آثاراً مهمة في التعليم وتوصيل المعلومة و إضافة معرفة جديدة إلى معارفه السابقة أو القديمة.. لكن المسرح المدرسي يتضمن فوائد أخرى من أهمها: تنمية المعلومات العامة لدى الطفل. زيادة خبرته الحياتية. صقل شخصيته وتنميتها. إدراكه لذاته و أسرته ومجتمعه. يساعده لكي يكون شخصية إيجابية في المجتمع. يسهم في تكوينه العقلي والنفسي والروحي. يطور الموهبة والابتكار لدى الطفل. يزيد من ثروته اللغوية. يطلق خياله في فضاءات رحبة. يهذب الروح. يقربه من البطولة ويحببه بها. يخلصه من العزلة ويعلمه التفاعل مع الآخر. يمده بالحيوية الذهنية. يساعده على مجاراة الحياة وفهم أسرارها. يمكنه من الحوار مع الآخر. يعلمه التركيز والاستيعاب ويدربه على التنظيم. يدرب حواسه على الالتقاط ودقة الملاحظة. يتمرس الطفل على تجزيء الجملة وتجميعها. يفهم أسلوب ضبط إيقاع الصوت والحركة. يدفع الطفل إلى القراءة ويحببه بالتنافس الشريف وتبادل الخبرات مع زملائه. يهذب سلوكه. يعالج الخجل و أمراض الكلام والانطواء والعزلة. ينمي لديه الشعور بالجمال.

وما دام المسرح المدرسي لا يتطلع إلى الربح، ولا علاقة له بالحصول على المال، لأن الهدف تربوي وثقافي ومعرفي وعلمي وفني، فإنه لا بد أن يتعلم الطفل كيف يقدم العرض داخل جدران المدرسة و أن يستفيد مما تتضمنه المدرسة من إمكانات ومما يبتكره الطلاب من أشياء تفيد العرض (لباس – ديكور – إضاءة – مكياج وغير ذلك) لكي لا يكون المسرح المدرسي مكلفاً، خاصة وأن المدارس لا تمتلك ميزانيات مادية كبيرة ولا تستطيع أن تخصص ميزانياتها كلها للمسرح المدرسي، وهنا يتوجه فريق المسرح إلى التعاون مع إدارة المدرسة والهيئة التدريسية

للاستفادة منها في إنتاج المدرسة.

ولا غرو في أن مثل هذا التفكير ينعكس بصورة إيجابية على الطفل إذ يتعلم كيف يستفيد من الطاقة الإنسانية، ويتعلم التعاون والمحبة وتوظيف خبرات زملائه من الأطفال في سبيل تجربة مسرحية تفيد الجميع، ويتعلم أهمية الاقتصاد في تحقيق المشاريع، ويتعلم التنظيم في التحضير للعمل وإدارة الوقت في الحضور بوقت معين إلى مكان التدريب، كما يتعلم كيف يوفق بين إرضاء موهبته دون أن تتأثر دراسته بحيث يكون متفوقاً في الجهتين، إضافة إلى استفادته من التخطيط و أساليب الدعاية بين الطلاب لحضور العرض المسرحي.

ومن فوائد المسرح المدرسي أنه يخلق حالة من الترابط والتعاون الفاعل والمنتج بين فريق المسرح و والإدارة المدرسية، ويدعم خطط الوزارات (وزارة التربية والتعليم) والمؤسسات الثقافية. و إن تجربة إنجلترا في إيجاد صلة وثيقة بين الجهات التي تعمل في المسرح (الجمعية القومية لمسرح الكبار، والجمعية القومية لمسرح الصغار، والأجهزة المسرحية) خلق حالة من النشاط النوعي والمفيد. وكانت ألمانيا الديمقراطية تلزم مسارح الكبار بموجب القانون بتقديم مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات في العام الواحد للأطفال لخلق جمهور مسرحي يحب المسرح ويتذوق الفن منذ الطفولة [٢]

المسرح والمؤسسات التربوية بين التجربة العامة والخاصة " سورية أنموذجاً "

على الرغم من أن المسرح المدرسي يؤدي دوراً مهماً في بناء شخصية الطفل سلوكياً وجمالياً وفكرياً إلا أن المنظومة التربوية لم تول في أكثر الأقطار العربية اهتماماً ممنهجاً ومدروساً للمسرح المدرسي، ذلك لأن المسرح المدرسي عدّه غالبية الذين يعملون في هذه المنظومة نشاطاً لا صفياً مع أن المسرح المدرسي يجمع بين الأنشطة الصفية والأنشطة اللاصفية، ودليلنا على ذلك أن المسرح المرتجل الذي يعتمده معلم الصف داخل الحصة المدرسية لتعميق فكرة ما أو توضيح بعض الدروس. وتنشيط الطلاب وزرع الحيوية فيه يعد ضرورة لازمة لما له من تأثير في الطفل. نعود إلى القول: بقي المسرح المدرسي حتى أوائل الستينيات معتمداً على هواية بعض المعلمين أو نشاط مدرسة أرادت أن تثبت وجودها واضطرت لنشاط مسرحي بسبب تعليمات أو أوامر إدارية أو أي سبب آخر.

إن المسرح المدرسي كما يفهمه الطفل هو نوع من ممارسة هواية اللعب بأسلوب منظم، وقد يتخيل الطفل أن دُماه تحولت إلى شخصيات يحاورها، ومن هنا لا بد من التعامل مع الطفل بدقة وفهم عميق، لكي لا يخرج النص عن سياق فهم الطفل ورؤاه للوصول إلى معرفة تربية الذائقة المسرحية لدى الطفل وشده إلى هذا الفن ليستفيد منه، وقد يبدع فيه، من هنا لا بد أن نؤكد خصوصية المسرح المدرسي، لأن هذا المسرح يتعلق بالطفل أولاً والمناهج المدرسية ثانياً أي هو المسرح الذي يستخدم الفن لتوصيل المادة العلمية والتربوية وعندما يخرج هذا المسرح من إطاره التعليمي فإنه ينضوي تحت مظلة مسرح الطفل.

هذا ولا بد لهذا المسرح أن يستفيد من عوالم مسرح الطفل التي تستند على اللعب والمتعة والسحرية والحلم والخيال مع الانتباه إلى عدم الاستهانة بذكاء الطفل وفهمه للواقع المعاصر.

أثبتت دراسات كثيرة أجريت في البلدان المتقدمة بأن استخدام الدراما كأسلوب للتدريس يعطي نتائج مهمة ومفيدة، لما للمسرح التعليمي من دور في تطوير القدرات المعرفية والعلمية والفنية وتفعيلها لدى التلاميذ، ولهذا يمكن تشبيه المسرح المدرسي بالوعاء الذي

يستوعب الكثير من المعارف والعلوم والقيم، ويسهم باقتدار في توعية الطفل، وتقوية شخصيته، ومنحه الجرأة المطلوبة، ليعبر عن ذاته.

لقد أنشئ أول مسرح مدرسي في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٠٣، وسرعان ما أنشئت بعد ذلك مؤسسات وجمعيات مختلفة لمسارح الأطفال.. وفي بريطانيا قدمت فرقة بن جريت أعمال شكسبير في مدارس لندن ١٩١٨.. وفي ألمانيا قدم مسرح العالم الفني عام ١٩٤٦ أول مسرحية.

وفي العالم العربي بدأ المسرح المدرسي بكل أنواعه (عرائس/أطفال/خيال الظل/قراكوز) يثبت وجوده في الثلاثينيات في مصر وسورية ولبنان خاصة. وإذا كان المسرح المدرسي هو مجموعة النشاطات المسرحية في المدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالاً مسرحية لجمهور يتكون من أطفال المدرسة، أو أطفال مدارس أخرى، فإنه لا بد من وضع إطار ناظم لدفع مسيرة هذا المسرح بناء على تجارب متقدمة في بعض البلدان العربية.

ومادمت قد اعتمدت الحديث عن المسرح المدرسي في سورية – مع أن واقع مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الوطن العربي يكاد يكون متشابهاً – فإن الجمهورية العربية السورية من الدول العربية التي اهتمت بالمسرح المدرسي منذ الخمسينيات، حيث نلحظ وجود كتّاب كتبوا للمسرح المدرسي وعروض مسرحية برزت في احتفالات المدارس في أواخر العام بين سورية ومصر مفصلاً حقيقياً وقد شكلت الوحدة بسبب ازدياد النشاط في مجال المسرح المدرسي وبدا الاهتمام واضحاً وقد صار مهرجان المسرح المدرسي في نهاية العام له قيمة بسبب إصدار وزارة المعارف ـ كما كانت تسمى آنذاك- اشتراك المدارس فيه، وهذا ما خلق نوعاً من التنافس جعل كل مدرسة تعمل جاهدة لتقدم عرضاً مسرحياً منافساً.

وإذا كانت بدايات الكتابة للمسرح المدرسي في سورية علي يد داوود قسطنطين الخوري، وعبد الوهاب أبو السعود، ونصرت سعيد فقد برز في هذه الفترة من أوائل الخمسينيات إلى نهاية الستينيات كتاب مجيدون في المسرح المدرسي أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر نصرت سعيد، وخليل هنداوي، عبد اللطيف فتحي، نصري الجوزي، رضا صافي، وميشيل أديب، ومحمود الملوحي، محيي الدين الدرويش، سليمان العيسى، عادل أبوشنب، نجاة قصاب حسن، حسيب كيالي، عيسى أيوب، ونجيب الدرويش، ومراد السباعي، ودريد يحيى الخواجة، وسميرة رباحية طرابلس، وفطمة بديوي، وعبد الحفيظ الإخوان، وعدنان الداعوق، وطاهر تركماني، حسن ميم يوسف، عرفان عبد النافع، تيسير هلال الدين، نجاح المرادي......إلخ

ولما قامت ثورة آذار – في أوائل الستينيات - برز الاهتمام بالمسرح المدرسي بشكل واضح وبقي الواقع المسرحي يتطور إلى أن تبنت هذا النشاط منظمة الطلائع في السبعينيات المسرح المدرسي حيث أخذت على عاتقها رعاية النشاط المسرحي المدرسي من خلال مهرجان كبير يقام كل عام في محافظة من محافظات القطر العربي السوري، ويدعى إليه أدباء سوريون يهتمون بهذا المسرح، وقد أفرزت المنظمة كتّاباً مجيدين في المسرح المدرسي انتقل أكثرهم إلى الكتابة في مسرح الطفل وبرزت أسماؤهم في ميداني المسرح المدرسي ومسرح الطفل.

أذكر من هؤلاء سليمان العيسى، عيسى أيوب، فرحان بلبل، هيثم يحيى الخواجة، سلام اليماني، محمد بري العواني، عارف الخطيب، عبد الفتاح قلعه جي، حمدي موصللي، عبد الجبار علوش، نور الدين الهاشمي، مصطفى عكرمة، وليد مدفعي، نصر الدين البحرة، جان ألكسان ، خيري عبد ربه، إبراهيم جرجي، شريف ناصيف، محمد أبو معتوق، محمد

معشوق حمزة، كمال عبد الكريم، محمد موفق سليمة، مصطفى الصمودي، عبدو محمد، محمد منذر لطفي، إبراهيم جرجي، جودت أبو بكر، علي مزعل، أحمد خنسا، جمانة نعمان، صالح هواري، أحمد يوسف داوود، عادل أبو شنب، مروان ناصح.. إلخ

سمات وفنيات:

ومن المعروف أن المسرح المدرسي يختلف عن مسرح الطفل إذ إن الثاني يستوعب الأول، ويقدم موضوعات أشمل وأوسع، فالمسرح المدرسي يختار موضوعاته من صميم النشاط المدرسي واهتمامات التلاميذ من خلال دراما مبتكرة تطور القدرات والمهارات تؤخذ من المنهج نفسه، وتستوحي منه أو من المسرحيات المؤلفة لهذا الغرض، ويبدو أن الأول يرتبط بمسرح الصغار للصغار أكثر بكثير من الثاني الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على مسرح الكبار للصغار.

وتعد الأهداف العامة لمسرح الطفل مطابقة لأهداف المسرح المدرسي، والمسرحان يؤسسان لإيجاد كوادر مسرحية سواء أكان ذلك في مسرح الشباب أم المسرح العام (الكبار).

لم يكن التأليف الخاص بالمسرح المدرسي ومسرح الطفل قد نضج في الخمسينيات والستينيات ولهذا غلبت على معظم المسرحيات التي قدمت في هذين العقدين الخطابية والمباشرة . إذ نلحظ أن مؤلف النص المسرحي يهتم كثيراً بإبراز قيم البطولة والشهامة والصدق والشرف والوطنية والأخلاق...إلخ والقومية بشكل مباشر بمعنى آخر تتسرب القيم التربوية وغيرها داخل الصف وإنما طرحها المؤلفون بشكل خطابي ومباشر، ولعل ذلك يعود إلى أن أكثر الذين كتبوا للمسرح المدرسي في هذه الفترة من المربين الهواة الذين لم يتمرسوا على هذا الفن، ولم يتملكوا ناصيته وأسراره إضافة إلى عدم وجود التراكمية والخبرة وأقصد بذلك أن مدير المدرسة كان يكلف معلماً هذا العام بكتابة نص، ثم يكلف آخر في العام الذي يليه، ودليل ذلك أننا نلحظ عدم وجود كتاب مسرحيين في المسرح المدرسي لديهم خبرة ومعرفة طويلة وعميقة في مجال المسرح المدرسي. ومنذ منتصف الستينيات بدأت تظهر مسرحيات مدرسية تمتلك شروطها الفنية وتهتم بالقيم التربوية دون خطابية أو مباشرة، ومنحازة إلى الفن المسرحي ودلالاته ومعانيه، كما ظهرت الدعوة في السبعينيات إلى مسرحة المناهج وغدا مهرجان الطلائع احتفالاً نوعياً تعمل من أجله المدارس للدخول في المناسبات بقوة واعتداد والذي تجدر الإشارة إليه هو أن منظمة الطلائع كانت تقيم ورشات مسرحية ودورات وندوات غايتها تعمق معرفة المنشطين بهذا الفن ، وقد برز في هذه الدورات والورشات ما قدمه د. عبد الرزاق جعفر ود. سمر روحي الفيصل ود. عبد الله أبو هيف وغيرهم . وكانت المسرحيات التي تقدم في مهرجانات الطلائع تطبع في كتب وكذلك الورشات والندوات والقارئ لهذه الكتب يلحظ التطور في التأليف والتفكير، وهذا يقود إلى القول: إن بعض الكتاب السوريين يشتغلون على أنفسهم لتشمل تجربتهم مسرح الطفل، قاطبة إذ لم يقتصر إنجازهم على المسرح المدرسي وإنما امتد إلى الإبداع في مسرح الطفل، فبرز كتاب من مثل سليمان العيسى، عيسى أيوب، فرحان بلبل، هيثم يحيى الخواجة، عبد الفتاح قلعه جي، نور الدين الهاشمي، أحمد إسماعيل إسماعيل، عبد الجبار علوش، محمد بري العواني، محمد أبو معتوق.. إلخ

لكن ما يجب أن نشير إليه هو أن مهرجان الطلائع الذي صار تظاهرة سنوية يفتخر بها كل عام لم يقيض له أن يتطور بناء على منهجية يعتمدها المسؤولون عن المنظومة التربوية في سورية، فعلى الرغم من

الافتخار باستمرار المهرجان إلا أنه غدا تقليداً بعد أن خفّ التنافس فيه، ولم يعد يستقطب الأدباء المبدعين في ميدان مسرح الأطفال للاستفادة من أفكارهم وأعمالهم، لأن التخطيط للارتقاء بهذا الفن لم يقم على منهجية أو دراسة، لهذا نرى أن ما طبع من المسرحيات التي عرضت في المهرجان سواء أكان ذلك من نوع مسرح العرائس أم المسرح المدرسي لم تعمم بحيث تصل إلى يد العاملين في هذا الميدان، وحتى إلى أيدي الأطفال أنفسهم، ولم يزل المسرح المدرسي بحاجة للمنشط المختص الذي يشرف على بعض المدارس للارتقاء بهذا الفن وتقديم الأجود ودفع مسيرة المسرح المرتجل الذي يُعدُّ أسلوباً حضارياً تعتمده بلدان العالم المتحضر كجزء أساسي من العملية التربوية الفاعلة والمؤثرة في آن معاً. ولا يزال موضوع مسرحة المناهج موضوعاً إشكالياً بسبب عدم اعتماده لا في سورية فحسب بل في غالب الأقطار العربية.

أما عن التأليف والإخراج فقد بقيت المشكلة تتعلق بناحيتين تعتبران دعامتين أساسيتين في المسرح المدرسي الأولى تتعلق بضعف التأليف والثانية تتعلق بالتخبط في الإخراج ففي التأليف ظلت المشكلة قائمة وتتلخص في أن أكثر النصوص في المسرح المدرسي يكتبها معلمون لا علاقة لهم بالمسرح أو أن تجربتهم في هذا الميدان جد متواضعة. ولئن قال قائل: إنه مرب ويعرف كيف وماذا يكتب للطفل نقول: إن هذا الجانب له أهمية كبيرة ولكن المسرح لا يحتاج إلى التربويات فقط وإنما قبل ذلك كيف نوظف هذه التربويات في إطار الفن المسرحي وضمن شروط الإبداع المسرحي، ولهذا لا بد لهؤلاء التربويين أن يخضعوا إلى ورشات ودورات تدريبية تجعل المعلم متمكناً من أدواته في هذا الفن، وهذا الفن لا يستوعب إلا بالالتصاق بالخشبة واستيعاب شروطه والإبداع فيه، وما يحدث في التأليف يحدث في الإخراج حيث يتصدى إلى الإخراج في المسرح المدرسي من أراد أن يجرب في هذا الفن ويقدم تجربته الأولى معتمداً في ذلك على مشاهداته دون دراسة أو تدريب مما يجعله يخفق، ويقدم عرضاً ساذجاً أو مليئاً بالأخطاء وبعض العروض تهزأ من عقلية الطفل الذي صار على دراية بالمخترعات الحديثة ولم يعد يقبل بالتافه أو الساذج. إن المسرح المدرسي يلتقي مع مسرح الطفل في أكثر شروطه الفنية، فهو يحتاج إلى الابتعاد عن المباشرة وعدم الإغراق في الرموز وتسريب القيم والتربويات عبر اللعب الذي يعدّه كبار مسرح الطفل روح المسرحية وعبر المتعة والإدهاش ومن الضروري هنا أن نشير إلى أن ما تقدم لا ينطبق على المسرح المرتجل الذي لا يحتاج إلا إلى الممثلين الأطفال وغرفة الصف.

أخيراً : إن العمل على تطوير المسرح المدرسي له أهمية كبيرة في بناء شخصية الطفل وإثراء لغته وإغناء مخيلته كما إن مسرحة المناهج تمتلك قوة السحر في توصيل المعلومة وترسيخها في ذهن الطفل عبر اللعب والمتعة والدهشة وغير ذلك من جماليات يعتمدها المسرح في تقديم عروضه وأجزم بأن المسرح المدرسي لن يصل إلى مستوى الطموح بغير التخطيط والمنهجية ودون دعم المنظومة التربوية له ذلك لأن لديها الكادر الذي ينفذ خططها وبرامجها، وبناء على ذلك فإن ابتعاث الطلاب للتخصص وتنفيذ هذه الخطط أمر لا بد منه كما إن تخصيص ميزانية من أجل تنفيذ هذه الخطط يعد ضرورة لازمة في عصر نرى فيه إنعاش المسرح المدرسي جزءاً من الخطط التي توضع للنهوض بالمسيرة التربوية. وللحقيقة فإن الأمل معقود مادام هناك من يؤمن بأهمية المسرح وضرورته في مواكبة الحضارة وبناء الإنسان.

تجربتي في المسرح المدرسي

أعتقد بأن الحديث عن تجربتي في المسرح المدرسي يفيد في هذه الدراسة باعتباري واحداً من الذين تأثروا بالمسرح المدرسي وانطلقوا من المسرح المدرسي باتجاه عشق هذا الفن والعمل فيه تأليفاً وتمثيلاً. لقد نشأت في بيت متنور يصر على البحث عن المعرفة وإيجاد مواقع هامة في المجتمع. كان أخي الكبير عبد الخالق يهتم بالقراءة ويرى بأن العلم ضرورة ولا يمكن التنازل عنه، وكان يرفض رفضاً قاطعاً وهو ولي أمري وأمر إخوتي – بعد وفاة والدي – أن يتهاون أي واحد من أفراد الأسرة بالعلم والتحصيل المعرفي والعلمي. وكان من المتميزين في الأداء التمثيلي شارك في مسرحيات عدة منها: مسرحية (حوار بين مفطر وصائم) التي قدمتها مدرسة المعهد العربي الإسلامي تأليف الشاعر رضا صافي، و مسرحية (كوكو) بتاريخ ١٩٥٣/٦/٧ ومسرحية (مشمار هاردن) التي قدمتها مدرسة المعهد العربي الإسلامي أيضاً، وهي من تأليف رضا صافي وإخراج يوسف خشاب ، وقد عرض الأخير على أخي ابتعاثه إلى مصر لدراسة فن التمثيل.

أما أخي الثاني الذي يصغر أخي عبد الخالق بالعمر، ويكبرني بست سنوات فقد كان عاشقاً للمسرح ومحباً له، ولهذا برزت موهبته في المسرح المدرسي كممثل متفوق له حضوره على الخشبة، ومن المسرحيات التي قدمها في المسرح المدرسي مسرحية (صرخة الثأر) في العام ١٩٥٣ ومسرحية (سليمان الحلبي) تأليف ميشيل أديب وإخراج محمود طليمات في العام ١٩٥٨ ومسرحية البخيل لموليير في العام ١٩٥٩ إخراج محمود طليمات. وفي مسرحية سليمان الحلبي أدى دور كليبر، وفي مسرحية البخيل أدى دور البخيل، وفي كلتا المسرحتين تميز أداؤه وتفوقه بهذا الفن .

في هذا المناخ الأسري ترعرعت حيث كان يصطحبني إخوتي عبد الخالق ودريد وزياد إلى حضور هذه المسرحيات والاحتفالات التي تخص مهرجانات المسرح المدرسي والأندية، وإذا أضفت إلى ذلك أن مدينة حمص كانت من المدن النشطة في مجال المسرح عامة والمسرح المدرسي خاصة، حيث شهدت هذه المدينة منذ الثلاثينيات عروضاً مسرحية مدرسية ونشاطاً مسرحياً رعته مدارس المدينة أذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما قدمته مدرستا الوليدية والإرشاد في علم ١٩٣٧ في المهرجان الكشفي الرياضي الفني الذي أقامته مفتشية المعارف آنذاك [٣] وعرضتا مسرحية (معركة القادسية) ومثل فيها طلاب الصف الخامس. أقول إذا أضفت ما تقدم، فإن مدينتي كانت عامرة بالنشاط المسرحي والاحتفالات التي يتخللها نشاط مسرحي. وفي علم ١٩٤٠ قدم الكاتب رضا صافي فصولاً تمثيلية لأبناء مدرستي الميتم الإسلامي والأرثوذكسي كما عرضت له مسرحيات عدة في الأربعينيات والخمسينيات من مثل (سيد الهر) ، (حوار بين مفطر وصائم)، ومسرحية (صرخة الثأر) ، التي عرضتها ثانوية خالد بن الوليد على مسرحها ١٩٥٦/٦/١٠ ومسرحية (جيش الأطفال) التي مثلها تلاميذ وتلميذات دار الحضانة علم ١٩٥٣ ومسرحية (حماة الطريد)، و(بهية)، و(ابنة أوس الطائي)، و(فتح المدائن)، و(بطولات في الأرض الحرام) التي عرضت علم ١٩٦٠ مما يجعلنا نؤكد بأن رضا صافي رائد من رواد المسرح المدرسي لا في حمص فقط بل في سورية أيضاً. إن المناخ الأسري الذي عشته والمناخ العام الذي شهد حركة نشطة للمسرح جعلني أطلع على هذا الفن دون أن أفسر كنهه وأهدافه وضرورته الحضارية بسبب سني الذي كان يسمح لي بالاكتشاف فقط والتعرف إليه لا غير. إن الذي استفدت منه هو أن الذي يؤدي معي في دور البطولة في المسرحية كان من الطلاب المجتهدين والأذكياء والذي

يمتدحه المخرج المؤلف المعلم محمود الملوحي والجهاز الإداري والتدريسي بلا استثناء، وكان حديث النفس للنفس يتلخص في منافسة هذا الطالب خالد الراشد وفي إثبات وجودي كممثل منافس ومساهم في نجاح المسرحية.

أثناء البروفات كان المخرج المؤلف يستدعي المدير وبعض الضيوف لأخذ رأيهم بالعمل ، ومن أهم الشخصيات التي حضرت هو الثائر خيرو الشهلا الذي يؤدي دوره خالد الراشد وكنت أؤدي دور والدته في المسرحية لقد كان رحمه الله – معجباً بأدائي حتى إنه لم يقدم لي أيَّ ملاحظة، بينما قدم لزميلي خالد الراشد مجموعة ملاحظات تتعلق بأسلوب وطريقة اغتياله للمتصرف، لكون المسرحية تؤرخ لثورة حمص التي قادها نظير النشيواتي أيام الفرنسيين، وتبرز البطولة اللافتة التي قام بها الثوار، كما تبرز دور المرأة في زيادة حماس الثوار وتشجيعهم، وأعترف هنا بأن المعلم
(المؤلف المخرج) محمود الملوحي ومدير المدرسة السيد نزار كانا وراء نجاحي بسبب تشجيعي المستمر . في المهرجان المدرسي ، وفي الثلاثين من رمضان من عام ١٩٦١ كانت التجربة قاسية وكان الامتحان صعباً إذ إن مدارس حمص كلها أو أغلبها ستشارك وأن الإشاعات عن اطمئنانهم لأنهم سيفوزون لا محالة .. وأذكر فيما أذكر أنه قبل بدء المسرحية أشار إلينا مدير المدرسة إلى ضرورة التجويد وعدم النظر إلى الجمهور أثناء الأداء .

كان مسرح أسرة التعليم الذي بني فوق مقهى الفرح جانب البريد وخلف المنطقة الوسطى ومقابل سينما الزهراء واسعاً وكان مليئاً بالحضور عدا العدد الكبير من المتفرجين الذين اضطروا إلى الوقوف في الزوايا والأطراف والجوانب . لم يكن فريق العمل المسرحي من زملائي أو المخرج أو مدير المدرسة على ثقة بأن يكون أدائي بالصورة التي أديتها خاصة وأنهم كانوا يرون أدائي معقولاً أو فوق الوسط خلال التمارين.

لقد أسقط في يد زميلي بطل المسرحية خالد الراشد وهو يؤدي دور خيرو الشهلا بسبب تفوقي، فعلى الرغم من أدائه الجيد، وعلى الرغم من حضوره وجد من ينافسه في الأداء والتأثير في المتلقي ... كنت أؤدي دوري وكلمات التشجيع تمطرني خلف الكواليس، وكان التصفيق في الصالة لي ولزميلي لا يتوقف، وبقي الأمر كذلك إلى أن وصلت المسرحية إلى مشهد دفع أم خيرو الشهلا (وهو دوري) ابنها خيرو الشهلا إلى اغتيال المتصرف الذي أساء إلى الوطن والثورة ، ولما بكيت في الأداء نظرت إلى الجمهور فوجدت الثائر خيرو الشهلا الذي كان يتجاوز السبعين في عمره يبكي وكذلك بعض الحضور ... وانتهت المسرحية بالتصفيق الذي دام طويلاً وضمني الثائر خيرو الشهلا إلى صدره هو يقول: " ذكرتني بأمي". في هذا المهرجان نلت جائزة أفضل ممثل مناصفة ... وبعد هذه المسرحية طرأ تغير واضح على شخصيتي ، فقد صرت معروفاً في المدرسة لأن طلاب المدرسة جميعهم يسلمون علي، ويمتدحون دوري في المسرحية وأدائي الذي أعجبهم. وأذكر إنه أمسكني معلم الرياضيات في الفسحة وكان اسمه (ميشيل) وقال لي عندما رفضت اشتراكك في المسرحية لأنني كنت حريصاً عليك فأنت متوسط في الرياضيات لكني الآن فخور بك وأعتقد أنك ستتحسن بالرياضيات قريباً. وجاء الاحتفال الثاني بمناسبة مهمة، وأرادت المدرسة أن تحتفل في ساحة مدرستي سيد قريش التي كان مقرها في شارع باب هود في مدينة حمص ولكم كانت فرحتي عارمة عندما كلفني مدير المدرسة السيد نزار أن ألقي كلمة باسم الطلاب، هرعت إلى أخي عبد الخالق لأستمع إلى ملاحظاته، ولكي يساعدني على كتابة الكلمة المناسبة، وأذكر أنني ألقيتها بجرأة ومكنة نلت

بعدها مديح المعلمين وتصفيق الطلاب. لقد شعرت بعد ذلك بتحول كامل في شخصيتي حيث برزت سمات الجرأة والتعبير عن النفس والمشاركة الفعالة في أي نشاط وأي مناسبة. ولكم كانت سعادتي كبيرة عندما دعاني أخي دريد عام ١٩٦٣ لأشارك بمسرحية (اليتيم) التي ألفها وأخرجها لتلاميذ مدرسة الميتم الإسلامي، ونلت من خلالها الجائزة الأولى على مدارس حمص الابتدائية تتلمذت على يد أخي دريد وتعلمت فن التمثيل، وبدأت أكتشف خبايا هذا الفن إخراجاً وتمثيلاً وتأليفاً. وفي العام ١٩٦٧ شاركت بعمل مسرحي في ثانوية الفارابي أي في هذا العقد بدأت أتلمس دلالات ومعاني وأهداف فن المسرح حيث صرت أحضر العروض المسرحية وأصغي ملياً لمن يتحدث بهذا الفن ... ومن أهم الأحداث المؤثرة بعلاقتي بالمسرح في هذا العقد حادثان اثنان :

الأول: إن أخي دريد دعاني مع أخي زياد لإجراء تجربة مسرحية تتعلق بالماكياج حيث قرأ في مجلة مسرحية كيف تتحول بشرة الوجه من بيضاء إلى سوداء. في الساعة السابعة من مساء أحد الأيام وبعد أن غادرت والدتي البيت لزيارة الأقارب تم الاجتماع لتطبيق التجربة وباعتباري كنت أصغر من أخي دريد وزياد فقد كان الهدف أن يدهن وجهي لأصير مثل عنترة بن شداد البطل الذي يتميز بسواده. بعد قراءة متمعنة في المجلة وبعد تركيب مواد معينة حسب التعليمات حاول أخي دريد أن يدهن وجهي بالتركيب، فلم يؤثر ولم يتحول إلى أسود. أعاد المحاولة ونسب التركيب وفجأة اشتعلت النار وأصيبت يدا أخي دريد بالحروق، كما حرق أثاث الغرفة، وكانت ليلة ليلاء لخوفنا من غضب الوالدة وحزنها من تصرفنا.

الثاني: إنني كنت أقنع أخي أيمن وأخي حسان اللذين يصغراني في العمر باللعب بفن المسرح حيث كنت أحرق (الفلين) وهي سدادات القارورات الزجاجية – وأرسم شارباً وذقناً لأخي حسان الذي لم يكن يتجاوز عمره سبع سنوات وأخي أيمن الذي يكبره بسنتين .. بعد ذلك نرتجل مسرحية ما حول موضوع ما

وفي بعض الأحيان كنت أسحب من مخدة الصوف أو فرشة الصوف كمية من الصوف لأصنع منها الشارب والذقن لأخوي المذكورين وكثيراً ما كنت أستعير غطاء كبيراً من غرفة النوم يسمى (الرشقة) وأعلقه على الجدار ليكون خلفية ديكور للمكان الذي نعده خشبة المسرح وهو في غالب الأحيان جدار غرفة الضيوف الذي يحتوي على نافذتين تراثيتين فيهما زجاج وأسياخ مدورة غليظة من الحديد وفي زاوية الجدار شجرة الياسمين التي زرعتها أمي ورعت شبابها مما جعلها تزيد منظر الجدار وفناء البيت جمالاً.

في العام الدراسي ١٩٦٨-١٩٦٩ حصلت على الثانوية العامة وانتسبت إلى فرقة حمص وتدربت لمدة عام على يد المسرحي مراد السباعي كما استفدت من تجربة القطبين المسرحيين في مدينة حمص الفنان محمود طليمات والفنان ماهر عيون السود وعندما توقفت فرقة حمص عن العمل بسبب الظروف المادية انتسبت إلى نادي الخيام وتتلمذت على يد رائد المسرح السياسي المخرج والمؤلف فؤاد سليم ومثلت في مسرحية (ولادة) التي أخرجها وألفها بنفسه دام عرضها ثلاث ساعات على خشبة مسرح الزهراء ثم انتقلت إلى نادي دوحة الميماس وهناك تعرفت إلى المسرحي فرحان بلبل كاتباً مسرحياً يجهز نفسه لخوض تجربة العمل في الفن المسرحي بقوة وشاركت في مسرحية (الجدران القرمزية)، وهي من تأليف فرحان بلبل وإخراج المخرج المصري محمود حمدي، بعد ذلك توقفت عن النشاط المسرحي بسبب انتسابي إلى الجامعة وانشغالي بالدراسة الأكاديمية . وبعد تخرجي من الجامعة عدت في السبعينيات إلى الكتابة للمسرح للصغار والكبار وفي هذه الفترة كان انطلاقي في التأليف المسرحي والتاريخ المسرحي والدراسات المسرحية والعمل الموسوعي

بحيث تجاوزت كتبي المسرحية الأربعين كتاباً ، وفي الثمانينيات حصل تقارب بيني وبين الشاعر والكاتب المسرحي والباحث رضا صافي الذي كان مربياً معروفاً ومعلماً مجلياً ومديراً لأهم مدرسة خاصة للبنات في حمص (حليمة السعدية) وكان سبب التقارب أن لبى رجائي بكتابة مقدمة لكتابي حركة المسرح في حمص الذي يعد أول كتاب في سورية يؤرخ لحركة المسرح في مدينة اهتمت بالمسرح واشتهرت بكتاب هذا الفن أمثال زكي طليمات وداوود قسطنطين الخوري ويوسف شاهين وعبد الهادي الوفائي ومراد السباعي وفؤاد سليم وفرحان بلبل وهيثم يحيى الخواجة ونجيب الدرويش ونور الدين الهاشمي ومحمد بري العواني وعدنان الداعوق وطاهر تركماني ووليد فاضل وسلام اليماني وغيرهم. وقد انتقل التقارب إلى صداقة حميمة جعلتني أزوره كثيراً وهو جالس في بيته في حي الحمراء حيث كان أصم وبلغ من العمر عتيا.. كانت صداقة الأستاذ إلى تلميذه وعندما سألته عن سبب كتابته للمسرح وخوض غمار هذا الفن قال لي بما معناه: لقد وجدت أن هذا الفن له تأثير كبير في الطلاب والتلاميذ وعن طريقه أستطيع أن أرسخ في نفوس الطلاب حب الوطن والأمة والعقيدة والأخلاق والصدق والشهامة والجود والكرم والإنسان، وأعتقد بأن هذه المسرحيات التي عرضت في مدارس حمص منذ الأربعينيات تركت أثراً طيباً في نفوس طلاب المدارس.

أخيراً....

ما تقدم يؤكد دور المسرح المدرسي في إنشاء كادر يحب المسرح ويعمل ويبدع ويؤلف فيه ويدرس أبعاده ودلالاته وظواهره.

ومن البدهي القول: إن عملي في المسرح المدرسي أسهم إسهاماً كبيراً في بناء شخصيتي وتشكيل سلوكي وصياغة فكري العاشق للوطن والأمة والمحب للخير والصدق والجمال واللغة العربية والإنسان.

الهوامش:

(١) كتاب الدراما والتعلم: تأليف أ. ف. النجتون / ترجمة مرسي سعد الدين ص(١١) المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة- ١٩٩٨

(٢) مسرح الأطفال في العالم (مقال) – يعقوب الشاروني – مجلة المسرح – العدد الثالث – السنة الأولى – أغسطس ١٩٨١- صفحة ٨٥ -٨٧.

(٣) مجلة الأمل ، العددان (١-٢) تشرين الثاني وكانون الأول ١٩٤٨

الأوبرا والأوبريت
من المنشأ الإيطالي إلى المطبخ العربي
و.. أوبرا بكين

عبد الفتاح قلعه جي

حكاية المنشأ

تُعدُّ الأوبرا من أكثر الفنون المسرحية- الموسيقية الغنائية صعوبة وإمتاعاً وفخامة لما تتطلبه من قدرات عالية في الغناء والموسيقى والرقص التعبيري الذي يحتاج إلى تدريب طويل ومتقن، إضافة إلى عناصر أخرى كالحركة وتشكيل المجموعات وثياب وماكياج وإضاءة ورسم باهر للمناظر.

وقد درج الباحثون على تقسيم الأوبرا إلى نوعين رئيسيين:

١ـ **الأوبرا الفخمة** GRAND OPERA وتقوم بشكل رئيسي على الغناء كما في أوبرا عايدة. وفيها يتحقق العمل الفني المتكامل والشمولي لاستخدامها الموسيقى والشعر على المسرح، وتعبر عن النوازع في جموحها وعن الوجدان في مكنوناته وتقودنا إلى قيعان المشاعر الإنسانية.

٢- **الأوبرا الهزلية** COMIC OPERA وفيها يمتزج الغناء بالحوار المسرحي، ومنها انبثقت الأوبريت OPERETTA وهي تجمع ما بين الغناء والحوار، وغالباً ما يكون موضوعها عاطفياً خفيفاً مرحاً مثل أوبريت العشرة الطيبة لسيد درويش.

قد تأتي الأوبرا الهزلية بعيدة عن الضحك، والأوبرا الفخمة حافلة بالمواقف الهزلية، فما يجمعهما هو انتسابهما إلى الدراما الموسيقية الغنائية، وما يميز بينهما هو مساحات استعمال الحوار والغناء.

كانت البداية في القرن السادس عشر حين تشكلت في فلورنسا جماعة الأصدقاء من المؤلفين والشعراء وكان همهم إحياء المسرحية اليونانية القديمة ومعرفة كيفية استخدام الإغريق للموسيقى بمصاحبة التمثيل، وكان من بينهم المؤلف الموسيقي والعازف والمغني فينشنسيو غاليلي والد العالم الفلكي الكبير غاليليو . وفي عام ١٦٠٠م شهد المسرح عرض مسرحية " يوريديتشي" التي كتبها الموسيقار الإيطالي بيري وقدمت في احتفالات زواج ملك فرنسا هنري السابع من الأميرة الإيطالية ماريا دي ميدتشي وتدور حول قصة أورفيوس المغني البارع وزوجته الحورية الحسناء يوريدس التي تموت بعضة ثعبان فيتبعها زوجها إلى العالم الأسفل " هيدز" ويناشد حراس الموتى بغنائه وعزفه إعادة زوجته إليه فترق له القلوب ويعطونه زوجته بشرط ألا ينظر إليها حتى يصل العالم

الدنيا، لكنه يخل بالشرط فتعود إلى هيدز. وقد جرى تعديل النهاية لتكون نهاية سعيدة.

في عام ١٦٠٧م قام كلوديو منتفردي بإخراج عمله الأوبرالي الأول " آريانا" ثم أتبعه في العام التالي بتأليف أوبرا " أورفيوس " وموضوعها الموضوع نفسه الذي تناوله بيري وإنما سماها باسم البطلة، واستخدم فيها لأول مرة أوركسترا تتألف من آلات عديدة معلناً بذلك مولد الأوركسترا الحديث.

انتقل فن الدراما الموسيقية الغنائية من إيطاليا إلى إنكلترا، وبالرغم من أن جماعة المتطهرين (البيوريتان) الذين سيطروا على الحكم عام ١٦٤٩م وأعدموا الملك تشارلز الأول قد منعوا المسرح إلا أنهم سمحوا بتقديم أوبريتات بحسبان أنها حفلات موسيقية وليست مسرحية وهكذا قدمت أوبرا "حصار رودس" عام ١٦٥٧م وقد وضع حوارها الشاعر وليام دافينانت، وقد صممت على نسق الأوبرا الإيطالية : إلقاء ملحّن وأغان مفردة . ثم أتبعها عام ١٦٥٨م بأوبرا " مظالم الإسبان في بيرو" وأوبرا " سيرة سير فرانسيس دريك" . وفي عام ١٦٦٠م تنفس المسرحيون الإنكليز الصعداء بانتهاء حكم البيوريتان وعودة تشارلز الثاني إلى العرش. وحول دريدن مسرحية العاصفة لشكسبير إلى أوبريت . كما تم تحويل مسرحية ماكبث إلى أوبريت أيضاً.

هذا النمط الشعبي من الدراما الموسيقية الغنائية لقي إقبالاً جماهيرياً شجع على تأليف أوبريتات أخرى فقد كتب دريدن أوبرا "البيون والبانيوس" ١٦٥٨م ثم أوبريت الملك آرثر بعد ست سنوات، وتنافس في هذا المجال دورفي وسيتل وآخرون في إنتاج أعمال مماثلة. وثمة فرق بين الأبريت الإيطالية التي تقوم على الغناء وبين الأوبريت الإنكليزية التي كانت بمثابة مسرحيات استعراضية مع أغنيات كثيرة وحوارات وموسيقى أوركسترالية. وفي عام ١٦٦٨م كتب النجم الموسيقى الإنكليزي أوبرا "دايدو وآينياس" وتروي قصة ملكة قرطاجنة دايدو والأمير الطروادي إينياس.

ومع بداية القرن الثامن عشر بدأت ترجمة بعض الأوبرات الإيطالية إلى الإنكليزية، إلى أن جاء الموسيقار الألماني جورج فريدريك هيندل عام ١٧١٠م إلى هانوفر مديراً لفرقتها الموسيقية وكان قد درس الأوبرا الإيطالية في إيطاليا وأخرج في البندقية أوبرا " أجريبينا" . وقد استقر هيندل في لندن وتعصب للأوبرا الإيطالية وقدم عام ١٧١١م أوبراه " رينالدوا" التي تميزت بألحانها الأخاذة ومناظرها الساحرة، وكان لنجاحه وتعصبه للأوبرا الإيطالية الدور في إضعاف الأوبريت الإنكليزية، إلى أن جاء الكاتب الإنكليزي جون جي ليكتب "أوبرا الصعلوك" ويسخر من الأوبرا الإيطالية، وقد قدمت لأول مرة في عام ١٧٢٨م ونجحت نجاحاً مذهلاً وأصبحت أغانيها على كل لسان مما حدا بآخرين إلى تقليدها لكن أهم أوبريت جاءت بعدها هي "القهرمانة" لشريدان عام ١٧٧٥م. ولأن أوبرا الصعلوك ليست كغيرها فهي لا تتحدث عن عوالم السحر والأساطير والفانتازيا وإنما عن شرائح اجتماعية من الطبقة الدنيا وتصور الفساد السياسي والاجتماعي والحالة الزرية للسجون الإنكليزية فقد ظلت حية إلى الآن، وقد اقتبسها بريخت بموضوعها وشخصياتها فأعد منها "أوبريت القروش الثلاثة" والتي وضع موسيقاها الموسيقار الألماني كورت فايل.

انتقل فن الأوبرا من مهدها الأول في إيطاليا إلى باقي أنحاء العالم وتنوعت موضوعاتها ومدارسها وظهرت روائع خالدة في هذه المجالات فكان منها: الكلاسيكي مثل: "دون جوان والناي المسحور" لموزار. والرومانسي مثل: "تويستان وايزولده" و"بارسيفال" لفاغنز. والواقعي مثل "بوريس غودونوف" لموسور غسكي، و"كارمن" لجورج بيزيه .والرمزي: مثل "بيلياس وميليزاندا" لديبوسي. وكان منها الحديث مثل "فوزيك" لألبان بيرغ.

أوبرا بكين

هناك مثل صيني يقول: إذا لم تزر سد الصين، وتأكل بط بكين المشوي، وتشاهد أوبرا بكين فأنت لم تزر الصين.

هناك في أقصى الشرق، في الصين، نشأ نوع من الأوبرا لم يتأثر بالأوبرا الإيطالية، وهو مغاير لها تماماً. وقد أتيح لي في زيارتي إلى الصين عام ٢٠٠٣م ضمن وفد من اتحاد الكتاب العرب أن أشاهد أوبرا بكين، وهي فن فلكوري ينبع من حياة عامة الناس، ولكل قصة شخصياتها. وهي أشهر فن تُعرف به المسارح الصينية، ومحط اهتمام الأجانب وكبار الشخصيات العالمية التي تزور الصين.

يطلق الأجانب على أوبرا بكين اسم: الأوبرا الشرقية. وهي من التراث الثقافي الصيني المشهور. وترجع تسميتها باسم أوبرا بكين إلى أن موطنها الأصلي هو في مدينة بكين القديمة. ويرجع تاريخ أوبرا بكين إلى أكثر من مئتي سنة. ونشأت أصلاً من المسرحيات الإقليمية العريقة في الصين القديمة. ومن أهمها مسرحية هوي بان التي كانت منتشرة في جنوب الصين في القرن الثامن عشر الميلادي. وفي عام ١٧٩٠م دخلت أول فرقة هوي بان إلى مدينة بكين لحضور الأنشطة الاحتفالية بعيد ميلاد الإمبراطور الصيني. ودخلت بعدها عدة فرق هوي بان أخرى إلى بكين. واجتمع فيها كثير من فرق المسرحيات والأوبرات الإقليمية الأخرى. وبعد التكامل والاندماج الفني الذي استمر أكثر من عشرات السنين نشأت أوبرا بكين الحالية. وتحولت بعد التحديث والتطوير لسنوات طويلة إلى أكبر مسرحية تقليدية شائعة داخل البلاد، وأكبر مسرحية صينية تقليدية في الصين من حيث عدد ممثليها وفرقها المحترفة ومشاهديها وبرامجها وتأثيراتها داخل البلاد.

للمكياج والأزياء وألوانهما ورسوماتهما مدلولات رمزية هامة جداً في هذا الفن التقليدي فاللون الأبيض مثلاً يعكس شخصية غدارة وشريرة، والأسود يدل على الشجاعة، أما الأحمر فيدل على الإخلاص، وعادة ما تكون هذه الألوان مبهرة ذلك أن أوبرا بكين كانت تؤدى في ضوء مصابيح زيتية ضعيفة الإضاءة، أما الرسومات فهي تدل على مكانة الشخصية، التنين يدل مثلاً على مكانة عالية للرجل، كذلك الطاووس بالنسبة للمرأة.

المسرح الصيني يشبه صندوق العجائب أو سجادة سحرية تحملك إلى عوالم مثيرة حافلة بالحكايات والرقص والموسيقى. والعرض الصيني هو مهرجان للألوان الزاهية تبهج العين والقلب وتنسي الإنسان همومه وتنقله في فضاء رحب من الخيال والأساطير الجميلة.

هذه واحدة من القصص التي تتناولها أوبرا بكين. وتؤدي الدور الرئيس فيها تشين شي ذات المهارة العالية في الأداء والصوت الأوبرالي، تقول عن دورها الذي دأبت على تقديمه : أنا أمثل دور الزوجة الثانية للإمبراطور التي تجد نفسها وحيدة في مأدبة عشاء بعد أن هجرها زوجها ليكون مع زوجته الأولى، فتستاء وتغالي في شرب الخمر لتعود إلى مخدعها ثملة، هذه قصة تاريخية وعلى الرغم من بساطتها إلا أنها تعبر عن مشهد من الفن المسرحي الراقي ذي التقنية العالية في الأداء، وأنا منذ صغري تعلمت هذا الدور وتمرنت عليه وأحبه حتى اليوم".

بعد أن تناولنا وجبة العشاء الفاخرة في مطعم ملحق بالمسرح دخلنا إلى الصالة برفقة دليلنا السياحي السيد نيو وهو رئيس تحرير إحدى الجرائد. ثمة خشبة مسرح صغيرة، وركن للموسيقيين، وشاشة لترجمة النص إلى الإنكليزية. أما في الصالة فثمة طاولات موزعة يجلس حولها الحضور متحلقين وأمامهم بعض المشروبات والطعام الخفيف كالمكسّرات والمعجنات.

عجبت لهذه التقاليد، أيمكن أن تأكل وتثرثر وأنت تشاهد عرضاً مسرحياً، وهو أمر مستهجن وممنوع في مسارح العالم. لكن هذا ممكن في مشاهدة هذا الفن التقليدي الصيني، أما في المسارح الصينية الحديثة التي تؤدي عروضها ضمن العلبة الإيطالية، فإن طقوسها وتقاليدها لا تختلف عن أي مسرح في العالم.

إذن لأوبرا بكين تقاليدها الخاصة في الفرجة وهي قريبة جداً من تقاليدنا في مشاهدة حفل فني لصباح فخري مثلاً في منتجع سياحي فأن يشرب الجمهور الشاي ويتناول بعض المكسرات ويثرثر أثناء العرض هذا طبيعي، والممثل لا يتأثر بذلك لأنه يندمج مع الشخصية ويذوب فيها، فلا يشعر بما يحدث حوله. وممثلو أوبرا بكين يتمتعون بمهارات فنية عالية ومتنوعة، فهم يتقنون الغناء الأوبرالي بصوت عال جداً، ذلك أن العروض كانت تؤدى في الماضي في الهواء الطلق، كما يتقنون الإلقاء والقراءة التعبيرية والتمثيل والرقص، ناهيك عن فنون القتال الصينية في بعض الأدوار والحركات البهلوانية. والنساء يمكن أن يلعبن أدوار المقاتلات والفارسات أحياناً إلى جانب أدوارهن كملائكة وشياطين أحياناً أخرى، وللموسيقى والغناء دور كبير في أوبرا بكين، ومن أجل تحقيق ذلك تستخدم أدوات موسيقية خاصة مثل الطبل الصغير والربابة الصينية والعود الثلاثي والرباعي والمزامير. ومما يدل على أهمية العنصر الموسيقي والغنائي في هذا الفن أن الصينيين القدامى كانوا يقولون: إنهم يستمعون إلى أوبرا بكين ولا يقولون إنهم يشاهدونها. ومع أن قصص الأوبرا مستمدة من حياة الناس إلا أنها لا تسعى إلى أن تكون مسرحاً ينسخ الواقع على خشبة المسرح، بل تسعى إلى تقديم متعة جمالية يشترك فيها الفكر والخيال والبصر.

هناك مسارح متخصصة في أوبرا بكين، يعمل فيها فنانون مبدعون، ينقلون المتفرج من جو التراث والفلكلور والرقي الفني إلى جو من المرح والفرح لعله يتناسب أكثر مع شرب الشاي وتناول الطعام ويضحك الأجنبي والصيني على حدٍ سواء.

الكبار يعدُّون أوبرا بكين فنهم الخاص، والشباب بالرغم من إيقاع الحياة السريع الذي يعيشونه، وإغراءات موسيقى البوب الأمريكية التي تستهويهم، فإنهم يرونها من صلب الثقافة الصينية التقليدية، ولئلا يختفي فن أوبرا بكين تحاول الدولة الحفاظ عليه من خلال تدريب جيل جديد من الفنانين الصغار تقول تشين شي وهي ممثلة رئيسية في أوبرا بكين: مهما تغيرت الأوضاع لا أعتقد أن تختفي الأوبرا من الوجود وستبقى إلى الأبد، صحيح أن بعض الناس مثل الشباب ربما لا يفهمون ما يسمعون ولا يقدرون الأوبرا، ولعل ذلك له علاقة بالتطور الاقتصادي المصاحب لعصرنا، فالشباب مشغولون بإيقاع الحياة السريع، والأوبرا تحتاج إلى الإصغاء بهدوء والتفكير في اللاشيء، لكن كثيراً من الشباب عندما يصغون جيداً يبدؤون في فهمها فيحبونها" ولكنها تضيف قائلة: "ولكن أمام عولمة الموسيقى والفن من يدري ما الذي يخبئه المستقبل لهذا الفن الذي كان يوماً إحدى جواهر الثقافة الأربع في الصين"

تتوارث أجيال الممثلين هذا الفن العريق، فتان تشينغيان ينافس جده تان يوانشو المولود عام ١٩٠٦م على الخشبة نفسها، وكان أحد أسلافه الأولين تان تشيداو مؤدياً لألحان دويلة تشو في مدينة ووهان حاضرة مقاطعة هوبي ثم جاء إلى العاصمة وبدأ التعاون مع رواد أوبرا بكين، سبعة أجيال على مدى مئة عام وهذا التوارث مستمر في هذه الأسرة، وهذا يندر مثيله في تاريخ الفن العالمي الثقافي، وما تزال إلى الآن خشبة مسرح أوبرا بكين تحتضن أعضاء تلك الأسرة مثل تان يوانشو ابن تان فوينغ وتان شياوتسنغ حفيد تان فوينغ وتان تشينغيان ابن حفيد تان فوينغ .

الاهتمام والدعم الذي يلقاه هذا الفن

الصيني الأصيل في هذه الأيام كبير، فقد تنبه المسؤولون إلى أن أوبرا بكين هي كنز وطني داعم للهوية والخصوصية الصينية، ومعلم ثقافي سياحي للأجانب، ولهذا أولوها الاهتمام والدعم الكبير ، فقد أعلن تشانغ تشون لي، عضو اللجنة الدائمة للمكتب السياسي للجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني خلال زيارته إلى فرقتين مرموقتين لأوبرا بكين، وهما فرقة أوبرا بكين ببكين والشركة الوطنية الصينية لأوبرا بكين أن الحكومة الصينية سوف تعزز إصلاح أوبرا بكين كي تلبي احتياجات الشعب على نحو أفضل. ودعا إلى تعميم هذا الفن من خلال خلق جمهور جديد له من بين طلاب المدارس الثانوية والجامعات. وستقوم الحكومة بصياغة سياسات تعزز تأثير أوبرا بكين في الدول الأجنبية. وقال : إن أوبرا بكين، كونها درة الثقافة الصينية، تستحق دعم الدولة وحمايتها. وسوف تزيد الحكومة تمويلها في عدد من فرق أوبرا بكين وتعزز إنشاء مرافق البنية الأساسية الضرورية. وكان الرئيس الصيني هو جين تاو وقادة آخرون في البلاد وفيهم الرئيس الصيني السابق قد شاهدوا عرض أوبرا بكين في احتفالات بكين بالسنة الجديدة. و شاهد العرض معهم نحو ألف من سكان بكين هذه الأوبرا التي قام بالأداء فيها عدد من مشاهير مغني الأوبرا.

كثير من السائحين اليوم القادمين من الشرق كاليابان أو القادمين من الغرب، أوربا وأمريكا، يعبرون عن رغبتهم في الإقامة بفندق جيانقوه القريب من منطقة تشيانمن ببكين يوماً أو يومين، لمشاهدة فناني أوبرا بكين المشاهير وليطلبوا من المتخصصين رسم ماكياج وجوه أوبرا بكين على وجوههم. ومن المعروف أن استخدام المكياج على الوجه كقناع يعبر عن صفة الشخصية وحقيقتها من خصائص المسرح الصيني.

لقد نهضت سياحة أوبرا بكين في السنوات الأخيرة، مما هيأ موقعاً ثابتاً لعرض أوبرا بكين. بعد أن حول فندق جيانقوه مستودعاً كبيراً مهملاً به إلى "مسرح ليبوان"، تعرض فيه كل مساء طول سنة، باستثناء عشية عيد الربيع التقليدي، مشاهد مختارة من أوبرا بكين تتميز بالحركة القوية والموضوعات الحيوية الرائعة. أصبح هذا المنتج السياحي مع سور الصين العظيم والقصر الإمبراطوري وبط بكين المشوي وأطعمة بكين الخفيفة برامج ضرورية لكثير من السياح الذين يزورون بكين.

يمكن للمشاهدين أن يدخلوا غرفة الماكياج ليتبادلوا الحديث مع الفنانين حول تصميم ماكياج الوجه، ويلبسوا أزياء أدوار شخصيات الأوبرا ليلتقطوا صوراً تذكارية مع ممثلي أدوار الرجال والنساء والعسكريين والمهرجين. كما يمكن لضيوف الفندق مشاهدة منتجات ثقافية من أوبرا بكين في ممرات الفندق وفي غرف النزلاء، هذه المنتجات موجودة في الصور وفي الأدوات الخزفية وأكياس الوسادات ومفارش الأسرة.. كل ذلك لإظهار ذوق ثقافي.

في عام ٢٠٠٦ شكل دخل المسرح بالفندق سبع إجمالي دخل الفندق، حيث تجاوز ١٠ ملايين يوان، وشكل عدد الضيوف الأجانب أكثر من ٩٠% من إجمالي النزلاء بالفندق.

تعقيب

تبحث الشعوب عن سمة فنية أو ثقافية تميزها من غيرها، وتعمل على تأصيلها وتطويرها كخط بارز في هويتها لتكون مع الزمن منتجاً ثقافياً وسياحياً، في عروض دائمة وفرق متعددة، يجتذب أهل البلاد والزوار والسياح، ويكون مفخرة لها.

وكفائدة من حديثنا عن أوبرا بكين فإن لدينا في تاريخنا العربي وواقعنا نماذج شعبية يمكن أن تتطور وتكون معلماً فنياً خصوصياً، وموردا سياحياً، على أن تكون لها فرقها القائمة وعروضها الدائمة، من ذلك مثلاً :

عروض السامر المصرية أو سمر الريف – عروض مسرح الحلقة – عروض القروفور أو الممثل المرتجل في مصر، ويعرف في الشام باسم أبو حشيش،– عروض خيال الظل الشامية- الحكواتي وفعاليات المقاهي الشامية - عروض وطقوس المولوية وهي نوع من المسرح الديني الراقص - طقوس احتفالية لطرق صوفية أخرى أو مهرجانية سنوية لمجموعة من الطرق– احتفالات خميس المشايخ في حمص وهي كرنفال ديني ضخم كان يقام سنوياً وتشكل عودته بعد العناية بإخراج كرنفالي له مظهراً سياحياً تشبه كرنفالات إشبيلية.

إن ما يهم في الأمر لتكوين سمة ثقافية وفنية شعبية مما ذكرت من منتجاتنا المغيبة، هو الرعاية والتنظيم والاستمرار والإعلان والإعلام.

الأوبرا والأوبريت في المطبخ المسرحي العربي

من المعروف أن الشعر العربي نشأ نشأة غنائية إلا أنه لم يتطور ليشكل ظاهرة مسرحية كما اليونان فهذا الأمر مرتبط بالحياة المدينية المستقرة وديمقراطية الحكم وطبيعة الثقافة لدى كل شعب، إلى أن كان القرن التاسع عشر حيث شهدت بيروت ودمشق وحلب قدوم فرق إيطالية وفرنسية تعرض مسرحيات غنائية. كما أتاحت رحلات بعض التجار والأشخاص إلى روما ومدن أوربية أخرى حضور بعض العروض الأوبرالية من المسرح الغنائي مما دفع مارون النقاش الذي كان يتردد على إيطاليا إلى القيام بمغامرته المسرحية الريادية وإدخال الغناء عليها للتذويق الجمالي نزولاً عند رغبة الجمهور.

القرن التاسع عشر شهد مولد المسرح الغنائي العربي بشكله البسيط على يد أبي خليل القباني، وقد قدم مجموعة من المسرحيات الغنائية في دمشق ومصر منها: "ناكر الجميل. أنس الجليس. ولادة أو عفة المحبين. الأمير محمود. هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب". لقد استهوت الأوبريت المسرحيّ العربي والجمهور معاً أكثر من الأوبرا، وبالرغم من أن ما أتى به القباني هو فن لا تتوفر فيه شروط الأوبريت تماماً بمفهومها الغربي إلا أنه قدم مطبخاً عربياً مشرقياً للأوبريت فيه الإنشاد والموشحات ورقص السماح، وقد حاول تفجير الموسيقى العربية من الداخل، فثمة تمثيل وغناء ورقص، وقد أصاب زكي طليمات في وصفه فن القباني بقوله: " ففي دمشق قام مسلم عريق في إسلامه هو الشيخ أبو خليل القباني يضع مسرحيات عربية مقتبسة مواضيعها وحوادثها من التاريخ العربي ويؤديها فوق المسرح بعد أن شحنها بألوان من الإنشاد الفردي والجماعي والرقص العربي السماعي".

وقد سار على نهجه تلميذه الشيخ سلامة حجازي وفرقته وقدم مسرحيات يتخللها الغناء منها: تسبا أو شهيدة الغرام والبرج الهائل وروميو وجولييت ، ثم جاء سيد درويش ليقدم أوبريتات: "شهرزاد.. البروكة. العشرة الطيبة". ولا بد أن نذكر قامة كبيرة في فن الأوبريت هي الموسيقار الحلبي كميل شمبير (١٨٩٢ـ ١٩٣٤م) الذي درس الموسيقى في مدينته حلب وتابع دراسة الموسيقى الغربية في إيطاليا واشتغل في الأوبرا في أمريكا ثم عاد إلى حلب، ورحل إلى مصر سنة ١٩١٤م وترأس فرقة نجيب الريحاني وكتب له ثلاث مسرحيات بأسلوب الأوبريت ـ كوميديا غنائية ـ منها: "حُمار وحلاوة . على كيفك " ١٩١٨و١٩٢٠" . ثم اتصل بأمين عطا الله وكتب له عدداً من الأوبريتات وساهم بإبراز شخصية كشكش بك حتى غدا المؤلف المسرحي والغنائي لهاتين الفرقتين، ويختلف مسرحه عن مسرح القباني في أنه درس فن الأوبريت دراسة علمية وميدانية، وفي أن الموسيقى والغناء لديه هما الأساس في

العرض. ومن مسرحياته الغنائية: "الفنون الجميلة. عقبال عندكم. الغريب البائس. شهر العسل. النونو" . أما العمل الكبير الذي ألفه كميل شمبير ولم يعرض فهو أوبرا توسكا التي ترجمها عن الإيطالية واستغرق تلحينها عامين. وعندما عاد كميل شامبير إلى حلب عام ١٩٢٢م قدم "أوبريت حلب" على المسرح.

وفي أوائل الثلاثينيات بحلب اشترك الشاعر عمر أبو ريشة والموسيقاران علي الدرويش وأحمد الإبري في تأسيس النادي الموسيقي ، وكان درة أعماله تقديم أوبريت ذي قار مسرحية عمر أبي ريشة المشهورة. وقد تابع عمر كتابة المسرحيات الشعرية والغنائية فصدر له أوبريت الطوفان تجري أحداثها في حانة تحت الأرض وأوبريت عذاب وموضوعها الفن والحب. وفي أواسط أربعينيات القرن العشرين نشط المسرح الغنائي في حلب وقدمت فرقة دنيا التمثيل ثلاث مسرحيات غنائية هي: الكارثة عام ١٩٤٥م هي ألحان ودموع وقد قدمتها على مسرح سينما الرويال . تأليف حسين سالونيك، ألحان محمد رجب، والثالثة بعنوان التضحية عام ١٩٤٨م تأليف حكمت منقاري وألحان الأخوين نديم وإبراهيم الدرويش، وقد قاد الأوركسترا يوسف حجة وغنى في هذا العرض حسن بصال وصباح فخري. وفي عام ١٩٦٨ قدم الموسيقار نوري اسكندر "أوبريت الملك والربيع". وفي صيف عام ٢٠٠٢ نقل اسكندر نشاطه إلى هولندا وقدم "أوبريت عابدات باخوس" ليوربيدس. وفي خريف عام ٢٠٠٢ قدمت فرقة الأمل مسرحية استعراضية غنائية بعنوان "جبل الماس" وضع الموسيقى والألحان سمير كويفاتي واشتركت في الاستعراض فرقة سارادار آباد للرقص الشعبي.

أما دمشق فقد شهدت تقديم بعض المسرحيات الغنائية ومنها " يوم من أيام الثورة السورية"، كتبها حكمت محسن، وقام الموسيقار صلحي الوادي بتضمينها أغاني شعبية صاغها في قوالب موسيقية غربية أدتها فرقة سمفونية مصغرة وفرقة للغناء والرقص الشعبي.

وفي عام ١٩٦٦ قدمت "أوبريت وردة" على مسرح معرض دمشق الدولي، تأليف نجاة قصاب حسن وألحان عبد السلام سفر، وأدت الرقصات فرقة أمية مع أوركسترا فرقة إذاعة دمشق . وهي أوبريت شعبية تحكي قصة حب ريفية .

على أن التجربة المستمرة والمتميزة في الدراما الموسيقية كانت على يد الأخوين رحباني في لبنان ثم استمرت على يد الأبناء منهما في أسلوب أكثر تطويراً. ومهما قيل عن أعمال الأخوين رحباني عاصي ومنصور من أنها تتصف بالبساطة والبدائية إلا أنها حملت إلينا نكهة الريف اللبناني ومجتمعه وقصصه بالإضافة إلى القصص التاريخية للمنطقة، وجميعها كانت معدّة تأليفاً وألحاناً وموسيقى في مطبخ عربي لبناني. وكانت المطربة الكبيرة فيروز نجم هذه المسرحيات الغنائية مع كبار المطربين مثل نصري شمس الدين، ومنذ عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٨٤ تتالت مسرحيات الأخوين رحباني الغنائية : موسم العز، البعلبكية، جسر القمر، عودة العسكر، الليل والقنديل، بياع الخواتم (وهي مسرحية مغناة من أولها إلى آخرها)، دواليب الهوا، أيام فخر الدين، هالة والملك، جبال الصوان، يعيش يعيش، ناطورة المفاتيح، ناس من ورق، المحطة، لولو، ميس الريم، بترا، المؤامرة مستمرة، الربيع السابع.

بالرغم من أن الذائقة العربية تهوى الموسيقا والغناء إلا أن العروض الأوبرالية تكاد تكون معدومة، وعروض الأوبريت أصبحت قليلة عما كانت عليه في القرن الماضي، وربما يعود ذلك إلى تكاليفها المرتفعة، ومتطلباتها من التأليف والتلحين والأصوات القديرة، ثم إلى وفود الاتجاهات التجريبية الحديثة على المسرح العربي، وأخيراً إلى انشغال المسرحيين بالراهن

السياسي والاجتماعي بعد أن أصبح الوجود العربي مهدداً بالأخطار.

❑❑

جلجامش في النص المسرحي السوري

مصطفى صمودي

ليس المهمّ للمبدع ما تقوله الأسطورة بقدر ما يريد أن يقوله هو من خلال الأسطورة حين خروجه منها عن طريق الدخول بها. ألم يقل غاليلو (**سآتيكم بموضوع بالغ في الجدّة يعالج موضوعاً بالغاً في القدم**)؟؟..

يقول الدكتور **فاروق خورشيد** في كتابه أديب **الأسطورة عند العرب (توحي الأسطورة بالحلم يمتزج بالحقيقة منها نبع الإلهام الأول وهي في النهاية دافع إلى علوم جديدة الإنثرولوجيا والأثنولوجيا والسيكولوجيا)**(١) كما أنها دينٌ بدائي ومحاولة من قبل الإنسان لتفسير الكون. ولقد بقيت الأسطورة سابحة في فلك البارانومالوجيا= علم الخرافة ولم تدخل دائرة الإيتولوجيا= علم تعليل الأسباب وذلك لعدم خضوعها للمعايير المنطقية والنقد المنهجيّ الموضوعي لأنها دائرة حطّمت أطر الزّمكان كالحلم تماماً. ولمّا فسّر فرويد الأساطير تفسيراً سيكولوجيا رأى أن ولادة الكون من عماءٍ مائي هي صورة لحالة الإنسان في الرحم قبل الولادة وما بروز العالم والحياة إلى المحيط الأول إلا استعادة لحالة الأسطورة الكامنة في نفس صانع الأسطورة عند الخروج من رحم الأم. كما رأى جيمس فريزر أن الأسطورة بعامّة تتبع الطقس ونشاته. كما أرجع تطوّر الفكر الإنساني إلى ثلاث مراحل السحر وتليها مرحلة الدين والأسطورة ثم مرحلة الفلسفة فالعلم. وتبقى الأسطورة شفاهاً ممتدّة في الاتجاهات الستّة حتى يؤطرها التّبتُ من خلال التوثيق حيث تأخذ الأسطورة من خلال التدوين شكلها النهائي كونها تراكماً كميّاً معرفيّاً موروثاً لشعب من الشعوب أو أمةٍ من الأمم بل لشعوب وأمم كثيرة وأول من استخدم كلمة /ميثولوجيا muthologya/ هو أفلاطون وقصد بها رواية القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير.

ليس للأسطورة تعريف جامع مانع ومن أحد تعاريفها **أنها قصة تروي أفعال إله أو شبه إله لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو نظام اجتماعي بحدّ ذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها (٢) وملحمة جلجامش** هي إحدى هذه الأساطير التي تتحدث عن بطل أسطوري شبه إله. ولقد أكدت البحوث الأركيولوجية أن ملحمة جلجامش السومرية المكتوبة بالأكادية البابلية هي من أرقى الأعمال المحضة وأقدمها إن لم نقل أقدمها على الإطلاق وأكمل تحفةٍ أدبية حيث أكدت هذه الأسطورية طابعها التجميعي لسائر شعوب المنطقة. تُرجمت لعظمها وسمو مراميها إلى سائر اللغات الحيّة قديماً وحديثاً. كم أوغل في مجاهليها المؤرّخون والبحّاثون وغاص في أعاميقها المتخصصون والمهتمون وغنّى وتغنّى بها ولها الموسيقيون والمطربون(٣) وحلّق في فضاءاتها الفنانون التشكيليون(٤) وهام في شكلها وفحواها الشعراء والقصاصون والروائيون

والمسرحيون كل تناولها من زاوية بحسب رؤيته لها محاولاً عصرنيتها مضيفاً إليها من عندياته ما أراد وذلك من خلال جدل توليفيّة تحمل إسقاطاً يمس واقعاً معيشاً. وبما أن المسرح قد نشأ في أحضان عبادة الآلهة الأسطوريين واستمرّ جزءٌ كبيرٌ منه كذلك بعد نهوضه من كبوته ثانية، فحريّ بالمسرح أبي الفنون أن ينهل من معين الأساطير أيّاً كانت وبخاصة أنّ الفن كما يقول **هيغل (هو عنصر وعي الشعوب لذاتها)** ألمْ يقف أسخيلوس عند بروميثيوس وزيوس وغيرهما؟ ألم ينهل **شكسبير وأعلام المسرح الفرنسي جان راسين وجان بابتست بوكلان** المعروف بـ **موليير وبيير كورني** وغيرهم من خزّان الأساطير اليونانية؟ ثم ألم يزل كتّابنا المسرحيون المعاصرون أجانب وعرباً يملؤون سلالهم المسرحية من هذه الأساطير؟ فحققوا من خلال تناولهم هذا أمرين اثنين:

الأول: أكدوا ما قاله العالم ميرلوبونتي (صحيح أن العالم قديم ولكن علينا أن نتعلم كيف نراه) وذلك من خلال إعطائهم الملحمة بُعداً ومعنىً آخر. ويزداد البعد والمعنى اتساعاً كلما أوغل متناولها في السيرورة المعرفية،

والثاني: محافظة المؤلف بشكلٍ أو بآخر على الأسطورة وبعثها من جديد وذلك من خلال حقنها بروح الحاضر وكأنّ الأسطورة قد صارت وليدة العصر الذي يعيشه الكاتب.

ـ مِنَ الكتّاب من تناولها بحرفيتها والخلاف على الأصل أنه نقلها من نصّ سرديّ إلى نصّ حواريّ وبالتالي لا إبداع فيما قدّم نصّاً.

ـ ومنهم من اكتفى بجزء من الأسطورة سعياً منه إلى غنائية هدف إليها وسأشير إلى بعضها لاحقاً.

ـ ومنهم من خرج منها عن طرق الدخول بها كنص جلجامش لـ عدنان المتني الذي سأقف عنده في نهاية حديثي إذ استطاع أن يعصرن شخصية جلجامش فجعله حيّاً يعيش معنا وبيننا كونه عيّنة كونيّة تتمتع بقدرات كمونية خارقة كيف لا وثلثاه إله وثلثه بشر. جبّار استنفد حدود الممكن فتاق يبغي المستحيل وهنا برأيي مكمَن الإبداع وبما أن الشاهد يثبّت المعلومة ويؤكدها فسأقف عند بعض النصوص المسرحية التي تناولت الملحمة ونسجت على منوالها لعلّها تكون شاهد صدقٍ على ما أوردناه.

مسرحية جلجامش لوليد فاضل(٥)

حاول الكاتب من خلال هذه المسرحية الحفاظ على جوهر الملحمة حاذفاً بعض مشاهد منها ومقدماً ومؤخراً بعض المشاهد التي أبقاها في نصّه وذلك عن طريق حوار رسمه بحرفيّةٍ فنية عالية بحيث أبعدها هذا الحوار عن حرفية النص ناهيك عن أنه ابتدأ المسرحية من نهايات الملحمة أي لحظة موت أنكيدو ص ١٣ مبيّناً كيف أن قواه الجنسية قد خارت بسبب مضاجعة البغي ستة أيام وسبع ليال ص١٤. ثم يقدّم لنا المؤلف جلجامش على أنه حاكم أوروك الأوحد ص١٥، والذي أقضّ الموت مضجعه ص١٦ إذ تجرّأ جلجامش حينها حتى على الآلهة لأنها حدّدت أعمار البشر وجعلت الموتَ مصيرهم الحتميّ ص١٨ وعلى الرغم من أن جلجامش كما تخبرنا الملحمة كان يعرف أن الموت مصير كل حي وذلك قبل أن يمرض أنكيدو مرضاً مميتاً إذ قال له (يا أنكيدو الآلهة هم الخالدون في مرتع شمش أما البشر فأيامهم معدودات) على الرغم من ذلك فإن الموت قد هزّ جلجامش من الداخل عندما رأى صديقه أنكيدو جثة هامدة لا حراك بها فبدأ يبكي عليه وكأنه يبكي على المتوفى فيه مستقبلاً لأن الموت لحظتها قد انتقل عنده من سدة الفكر إلى عتبة الحس والفرق حدّ كبير بين الفكر وبين الحس ألم يقل هوراس (الحياة ملهاة لمَن يفكر ومأساة لمن يحس؟) وبعد أن قدم لنا المؤلف من خلال عملية بالك فلاش الصياد والشيخ ثم البغي شمخة ص٥٥ قدم لنا جلجامش وهو يقصص

رؤياه على أمه البقرة الإلهة نيسون وتفسّر منامه قائلة له (إن النجم الذي هوى على صدرك في منامك هو صديق) وهذا ما أخبرتنا به الملحمة أيضاً وتدعو عشتار جلجامش بعد صراعه مع خمبابا = وحش الغابة ص٦٥ ليكون عشيقها فيرفض دعوتها حتى لا تفعل به ما فعلته بعشاقها السّابقين. ثم يظهر جلجامش أمام أوتونابشتيم = بطل الطوفان يحدثه من جديد عن موضوع الموت الذي ظلّ يلاحقه أنّى سار حيثما اتّجه إلى أن تنتهي المسرحية.

من خلال قراءتنا لهذا النص نرى أنه لا يوجد سوى تغيير طفيف على الملحمة الأصلية مع وجود بعض المصطلحات العصرية المتناثرة بين ثنايا النص مثل: لعله من أنصار حماية البيئة ص٣٣ توسع استعماري حديث ص٦٧ الاحتكارات سرطانة العالم ص١٤٥ التضخم المالي ص١٤٦ الطابور الخامس ص١٧٨.

مسرحية السؤال الأول يحاصر جلجامش لأنوربيجو (٧)

يتبدى لك جلياً خيط السياسة الذي يجدله كبير رجال الدين فور إطلالة المشهد الأول حيث ينصب كبير رجال الدين جلجامش ملكاً على أوروك ويدور الحوار التالي بين رجلي دين:

رجل دين١: إذاً.. لا بد أن ننفذ ما اتفقنا عليه يا سيدي.

كبير رجال الدين: طبعاً يجب أن نسرع في القبض على زمام الأمور قبل أن تنقلب الأمور ضدنا.

رجل دين١: أخشى أن نخسر المعركة أمام جلجامش.

كبير رجال الدين: ومتى كنّا نخسر؟

وعندما يحس كبير رجال الدين عدم موافقة ضمنية من خلال تلكؤ رجل دين١. يسأله: ص١١

كبير رجال الدين: أنت رجل دين أليس كذلك؟

رجل دين١: نعم يا سيدي.

كبير رجال الدين: وما معنى ذلك؟...

رجل دين١: يعني أني كرّست حياتي لخدمة الآلهة.

كبير رجال الدين: عظيم.. وكيف تخدم الآلهة؟؟..

رجل دين١: أرفع إليها شكوى المظلوم والمذلول لكي تساعده وترحمه.

كبير رجال الدين: وهل تخدم بذلك الآلهة أم الإنسان؟ (ثم يتابع حديثه مستنكراً حكم أوروك من ملك قوي قائلاً)
إذا حكم الناس ملك قوي ينشر العدل بينهم ولا يترك للظلم منفذاً ماذا يبقى عند الآلهة؟. سيلجأ كل الناس إلى الملك ولن يأتي أحدٌ إلى معبدك.
وأخشى عندها أن تموت من الجوع ص١٣.

(وعندما يطلب رجل دين ٣ الاتصال بملك كيش ليساعدهم على دحر جلجامش يجيبه كبير رجال الدين: حتماً سيبادر للاتصال بنا هو. أما إذا بادرناه نحن سيشعر بضعفنا وعندها تقلّ عطاياه لنا. ويستغل كبير رجال الدين ضعف جلجامش لأنه مجهول الأب والأم. فيقنعه بأنه إله ص٢٤. يتبينا الحوار أن كبير رجال الدين هو بمثابة لاعب ماريونيت يمسك بيده سائر خيوط اللعبة اللاهوتية والسياسية. أمّا أنكيدو الذي يظهر في المشهد الثاني فإننا نستدلّ من حواره أنه ليس حيواناً وإنما هو ابن رجل عادي من أوروك اضطرّ أبوه إلى إخفائه لأن الأب قد وقف في وجه الظلم فخاف على ابنه. كما نرى أخته التي سمّاها المؤلف نانا كثيراً ما كانت تطلب من رجل دين ١ ألا يكون متخاذلاً. بل عليه استعمال قوته لأن الحق للقوة ليس إلا ص١٣٥.

وفي المشهد الثالث يقنع كبير رجال

الدين جلجامش ابن الإلهة البقرة نينسون أنّ أمّه قد أوصت كبير رجال الدين أن ينقل تحذيراً إلى ابنها لأن بقية الآلهة تخشى أن تتجه الناس كلّها إلى عبادة ابنها جلجامش.

ويبدأ الفصل الثاني بشكاوى الناس من أفعال جلجامش حيث لم يترك ابناً لأمّه ولا فتاة لحبيبها كما في الملحمة ثم اختصرت جزءاً من الحوار لعدم الإطالة.

تواجه نانا جلجامش محجمة ومعرية إيّاه لتظهره على حقيقته وأنه ليس إلهاً كما أوهموه. وعندما يحاول جلجامش قتلها يدخل أنكيدو ويتصارع البطلان ولم تترك المسرحية الغلبة لأحد وهذا خروج عن الملحمة حيث يلوي جلجامش في الملحمة ذراع أنكيدو وعندما يسقط الاثنان أرضاً يحاول أحدُ جنود جلجامش في المسرحية. طعن أنكيدو فيمنعه جلجامش من ذلك معترفاً بقوّة خصمه ص٦٨ وتبدأ حيرة جلجامش آملاً في معرفة نفسه على حقيقتها فيتساءل قائلاً: إذا كنت من سليل الآلهة كيف استطاع ذلك الوغد أي أنكيدو أن يقاومني؟ وإن لم أكن إلهاً فكيف استطاع رجال الدين إقناعي بأني إله؟! ص٧١-٧٢. ويتوعّد جلجامش رجال الدين بعاقبة السوء فيدخلون متخفّين خوفاً من غضبه مُخبرين إيّاه أن أمه البقرة نينسون قد كشفت لهم السرّ وأن الآلهة هي التي زوّدت أنكيدوا بالقوة. لكنهم يطمئنونه بأنه هو الأقوى والأجمل. ويحتجّ جلجامش على ما يقولون إذ كيف تظهر أمه لهم ولا تظهر لابنها؟! فيقنعونه بأن الوقت لم يحن بعد لتظهر له وأن عليه استمالة أنكيدو وكسب قوته لمصلحته ص٧٥ وذلك عن طريق إغرائه بالخمر والنساء ليغدو أنكيدو لعبة في يد جلجامش ولم يكن سعي رجال الدين هذا حبّاً بجلجامش أو أنكيدو أو سعياً لقوّة أوروك بل ليحققوا من وراء ذلك أهدافاً شخصيّة منها:

ـ محاولة نسيان خوف أنكيدو من جلجامش ليسهل عليهم قتله في اللحظة المناسبة.

ـ استغلال ملك كيش مادياً لخوفه أيضاً من هذا التحالف الجديد ص٧٧ ثم يتفق جلجامش وأنكيدو على قتل وحش الغابة خمبابا معاً.

وفي الفصل الثالث والأخير يلعب كبير رجال الدين بالذهب الذي قدمه إليه ملك كيش آملاً أن يحصل على المزيد منه. ويدخل رسول ملك كيش مُحذّراً كبير رجال الدين من أيّ مساس بالاتفاق فيجيبه كبير رجال الدين قائلاً: إن الخطة جاهزة لكن الأمر بحاجة لذهب أكثر فيعِدُهُ الرسول بأنه سيقدّم إليه ما يريد شريطة أن يتم تنفيذ ما اتّفق عليه فوراً. وعندما يشعر الرسول بتلكؤ كبير رجال الدين في التنفيذ يمسك به ويضع الخنجر على رقبته. حينها يوعز كبير رجال الدين لمن معه بتنفيذ الخطة حالاً ص٩٥. ويتصاعد الحدث الدرامي في نهاية المسرحية إذ يقتل أنكيدو ثم يحاول قتلته أن يقتلوا جلجامش من بعده فلا يستطيعون. ولمّا أجروا أهالي أوروك مقارنة بين الخنجرين. الخنجر الذي طعن به أنكيدو والخنجر الذي طعن به جلجامش وجدوا أن السلاحين من صنع ملك كيش حينها يدرك جلجامش في اللحظة الأخيرة وقبل فوات الأوان خطورة ما كان يُحاك ضدّه وضد أوروك في الخفاء. فما كان منه إلا أن رفع التاج عن رأسه بملء إرادته ووضعه على رأس نانا وكأنه أحس في قرارة نفسه أنه غير جدير بهذا التاج. إلا أن نانا ترفعه عن رأسها وتضعه على رأس أحد أطفال أوروك آملة بعصر مشرق قادم يُرهص له هؤلاء الأطفال رجال الغد وأمل المستقبل المبشرون بالأمن والرخاء والديموقراطية لسائر أهالي أوروك.

من خلال هذا النص نرى أننا أمام مسرحية تفوح رائحة السياسة من ثنايا سطورها منذ اللحظة الأولى من خلال شخوص أسطوريين حدّثتنا الملحمة عنهم إلا أنهم في هذا النص قد نفضوا عن كاهلهم غبار الماضي السحيق وتقمّصوا شخصيات عصرية ليكون هذا التقمّص بمثابة إسقاط يُبرز واقعاً

حياً لواقع مُعاصر. واقع شهده المؤلف على مرأى ومسمع لأنّ المؤلف المسرحي يستطيع أن يقول على لسان شخوصه التاريخيين ما لا يستطيع أن يقوله بلسان حاله ناهيك عمّا للتلميح من جمالية خاصّة لأن الإشارة كثيراً ما تُغني عن العبارة.

مسرحية أنكيدو للكاتب المسرحي طلال حسن(٧)

مسرحية قُدمت للقراء على أنها للأطفال واليافعين. تبدأ المسرحية بالشكوى من جلجامش ص٥، لكن شاعر أوروك لا يشارك الشاكين شكواهم ولا المتأملين المهم بل يشيد من خلال قصائده بعظمة جلجامش الذي أعلى صرح أوروك. إلا أن بعض السكان يكذبون ذلك الشاعر ص٦، لأنهم هم الذين بنوا أوروك ورفعوا أسوارها لا هو. وعلى الرغم من كلّ ذلك فهم لا يملكون فيها ولا حتى زريبة ص٨ وينتهي المشهد بظهور جنديين من جنود جلجامش يبحثان عن فتاة جميلة اسمها شالتي ليقبضا عليها ويقدماها إلى جلجامش ليقضي معها ليلة حمراء ص١٥، **وفي المشهد الثاني** نرى عجوزان يشكوان غياب ابنهما إمار الذي ذهب في جيش جلجامش ولم يعد.. تأوي شالتي إلى كهف العجوزين هاربة من الجنديين فيخبآنها في حظيرة الأغنام ولا يستطيع الجنديان العثور عليها. وبعد ذهاب الجنديين يعتبرها العجوزان بمثابة ابنةٍ لهما بدلاً من ابنهما إمار.

ونرى في الفصل الثاني الرجل العجوز مع شالتي يبحثان عن عنزةٍ لهما ضاعت منهما وإذ بالحارسين أمامهما فيُمسكان بـ شالتي. لكن دخول أنكيدو في اللحظة المناسبة يمنعهما من تحقيق مأربيهما. ثم يذهب أنكيدو وشالتي مع الأب العجوز إلى بيته حيث كانت الأم العجوز تُهيِّء الطعام لهم. تطلب شالتي من أنكيدو أن يغتسل. فيمتثل للأمر ويذهب. وإذ بالجنديين يدخلان ويخطفان شالتي وعندما يعود أنكيدو ويسأل عنها فتخبره العجوز بما جرى فيزمجر متوعداً متهيّئاً للقاء جلجامش ذلك الظالم المستبد ص٦٠.

وفي الفصل الثالث تتبنى نينسون أم جلجامش شالتي. لذا. لا يستطيع جلجامش أن يلمسها أو يمسّها بسوء على الرغم من محاولته ذلك. ثم يحكي جلجامش لأمه المنام الذي رآه فتخبره بأن الكوكب الذي سقط على صدره هو بمثابة صديق كما تخبرنا الملحمة ص١٧ التي وصفها ـ أي الملحمة ـ النقاد بأنها ملحمة لتفسير الأحلام. ويأتي رسول من أكا يخبرهم أن ملك كيش على أبواب أوروك ص٧١ فيطلب مجلس شيوخ أوروك مهادنة مع ملك كيش ص٧٦ وبينما كان جلجامش يتهيّأ للقاء أنكيدو ص٧٩ وعندما يندهش أنكيدو بعظمة أوروك ص٨١ يجيبه الرجال قائلين: إن هذه المباني العظيمة كلّها. قد بناها جلجامش. لكن أنكيدو كان مقتنعاً أن جلجامش قد أخذ منه شالتي كما أخذ من قبلها إمار فيبقى مصراً على لقائه. ويدخل جنديان غير الحارسين السابقين وإذ بأحدهما هو إمار. تتعرّف إليه أمه وتعانقه ص٨٣-٨٤ ثم يتعرّف إليه بعد ذلك أبوه لكن إمار يرفض البقاء في البيت ويبقى مصراً على الدفاع عن أوروك لأن أكا ملك كيش على أبوابها فتعرف الأم أنكيدو على ابنها إمار ص٨٥ وعندما يدخل جلجامش يطالبه أنكيدو بشالتي ص٨٧ فيدعو جلجامش أنكيدو للمصارعة ويتصارعان. تدخل نينسون وشالتي ص٨٨ فتهرع شالتي نحو أنكيدو وتطلب منها نينسون أن تدعو الإله شمش ليبقياهما متكافئين قوّة وأنكيدو لا يزال مصراً على المطالبة بشالتي فيجيبه جلجامش: إنّ أوروك في خطر وسيحتلها ملك كيش ص٨٩ عندها يتوقف الاثنان عن الصراع ص٩٠. تهرع شالتي نحو أنكيدو وتمسح العرق عن جبينه فيستسلم لها. تقترب الأم من شالتي وتعرفها إلى ابنها إمار ص٩١، وفي نهاية المسرحية يقف أنكيدو وجلجامش كقوّتين متحدتين وهما مؤمنان بالمقولة التالية "أوروك لن تكون تحت سيطرة أكا ولا غيره".

ويتعانق الاثنان وسط الجموع وتنتهي المسرحية. نلحظ هنا أيضاً أن المسرحية قد أخذت من الملحمة المقاطع التي تخدم فكرتها ولم تتناول الملحمة برمّتها. مضيفة إلى الملحمة بعض مشاهد ليس منها.

مسرحية جلجامش لعدنان المتني (٩)

ترسم لك كلمة لجنة الإشراف في مقدمة الكتاب السّمت الذي انتهجته المسرحية وكيف أنها حملت في طيّاتها طابع العصر الذي نعيش لأنّ المؤلف قد أعاد إنتاج الملحمة من خلال ترهيبه لها عبر حوار شديد الاختزال واسع الطيف والدلالة ضمن رؤية معاصرة جديدة وسأحاول اختزال ما اختزلته المسرحية.

في اللوح الأول من المسرحية وقد استخدمت الألواح كما في الملحمة أيضاً نشهد ولادة جلجامش في عيد الحصاد ونعرف أن أمه هي زوجة المختار. لكن المسرحية لا تعلمنا كالملحمة تماماً كيف أصبح جلجامش إلهيّاً وبشريّاً في آن معاً طالما أن أمه وأباه بشريان.

وفي كسرة اللوح الأول ينبئنا المختار أن ابنه قد كبر وقد اخترع لعبة ليّ الذراع وأن قوته الجبارة تجعله يقضي وقته في منازلة الرجال الذين يفوقوه سناً. كما يخبرنا المختار بجبروت ابنه وأن عشتار نفسها لا تحتمل مضاجعته لقوّته وفحولته.

وفي اللوح الثاني والثالث يُخاطب رسول من الحكيم شكّتار سكّان أوروك التعساء لكي يصلّوا للآلهة ليخلق لهم نداً لجلجامش فيستجيب شمش لصلاتهم ويقرّر أن يضع حداً لسيطرة جلجامش. ويجري حوار بين النحات والشاعر إذ يأمل النحات من خلال هذا الحوار أن تكون قصيدة الشاعر الجديدة تتحدث عن سوء أحوال الرعية لعلها تصل إلى سمع جلجامش فيجيبه الشاعر قائلاً: دع الشكوى للرّعاع. أمّا قصيدتي ليست سوى تمجيد لعظمة جلجامش تدخل البغي = سراب ومعها أنكيدو ويتصارع البطلان في لعبة ليّ الذراع ويلوي جلجامش في النهاية ذراع أنكيدو كما في الملحمة وبعدها يُصبحان حميمين.

وفي المشهد الثالث تقدّم لنا المسرحية انتصار البطلين على وحش الغابة خمبابا بعد صراع معه لا كما أخبرتنا الملحمة التي تقول (إن ريحاً صرصراً عاتية هي التي شلّت حركة خمبابا فأزالته عن الوجود) قبل أن يصل الاثنان إليه.

ويأتي المشهد الرابع ص٤٢ ليصوّر لنا أنكيدو العالم الآخر. وكيف تراءى له خمبابا وهو يشدّه إلى الأسفل "نلحظ هنا أيضاً خروجاً عن الملحمة لأن الطائر زو في الملحمة هو الذي تراءى لأنكيدو وليس الوحش خمبابا.

وفي كسرة اللوح الثاني ص٧٧ نرى كيف استطاع جلجامش أن يجعل من الحكيم شكتار رجلاً يبرّر له أعماله مهما كانت صفقاتها من خلال قوله له: أنا أقوم بإنجاز الأعمال. فيما أنت تقوم بتبريرها "ويصبح الشاعر والحكيم أداتين في يد السلطة= جلجامش ويخاطب الشاعر الحكيم قائلاً: " يا عزيزي الكاهن. أنت تعرف أن جلجامش لا يمكن أن يتخلى عن رجلين مثلي ومثلك لأن جلجامش يرغب في أن يبرّر له أعماله" على الصعيدين الديني والدنيوي/ الديني= الحكيم.. والدنيوي= الشاعر.

وفي المشهد الخامس ينام جلجامش أمام أوتونابشتيم ستة أيام وسبع ليال وبعد استيقاظه يهديه النبتة التي تطيل العمر بينما تخبرنا الملحمة أنه غاص في أعماق الماء حتى استخرجها **وينسلخ النص عن الملحمة ابتداءً من اللوح الرابع** حيث نرى أنفسنا أمام مسرحية عصرية بكل ما تحمله الكلمة من معنى إذ استعارت بعض أسماء من الملحمة ثم غيّرت هذه الأسماء حيث نرى جلجامش داخل منجم بلباس عصري يضع ربطة عنق حمراء يدخّن غليوناً وقد صارت البغية= سراب سكرتيرة له مرتدية ثياباً على الموضة مخاطبة

جلجامش باسم جيل. يدخل عامل يحاول أن يشرح لجلجامش ما جرى مع صديقه العامل الآخر. إلاّ أن جيل= جلجامش لا يسمح له بالتحدث أبداً. ويقضي صديقه العامل نحبه ويموت. ويمرّ موته على جلجامش وكأن شيئاً لم يكن. ثم يطلّ عامل آخر هو أنكيدو ويطلب من جلجامش أن يصرف تعويضاً لعائلة وأرملة العامل المتوفي فيجيبه جيل= جلجامش بكلّ عظمة المستبد "من ذا الذي يجرؤ على إسداء الأوامر لجلجامش ص٦٢؟ وهنا يتماهى النص بالملحمة أي الحاضر بالماضي ويعود الصراع بين جلجامش وأنكيدو من جديد. لكن هذه المرّة في المنجم حيث يلوي جلجامش ذراع أنكيدو ثانية ثم يسأل جلجامش أنكيدوا قائلاً: "لقد علمتُ أن هناك شراباً أسودَ يجثم في باطن الأرض واستخراجه يمنح الخلود" فيجيبه أنكيدو: "أما زلت تبحث عن الخلود يا جلجامش؟ ولا يخفى على القارئ ما المقصود بالشراب الأسود المستخرج من باطن الأرض والذي كان ينبغي أن يكون سعادة للأمة العربية لا أن يكون وبالاً عليها ويقصد المؤلف بذلك البترول.

وفي كسرة اللوح الرابع ص٦٥ نُحسّ أننا أمام مسرحيةَ ضمن مسرحيةَ من خلال موت أنكيدو ثم يأتي اللوحان الخامس والسادس فنرى جلجامش جالساً في مكتبٍ فخم وأمامه أجهزة إلكترونية. وبعد أن تقدّم له سكرتيرته البغي= سراب فاكساً يدخل الدكتور كيرمادو فيُفاجأ بكِبَر سنّ جلجامش ويحدثه عن علاقتهما التجارية...

وفي كسرة اللوح السابع ص٧٥ نرى جلجامش يهذي مرتعداً من خشية الموت والأشباح التي تتراءى له تحيط به من كلّ جانب وقد أحسّ وكأنّ أنكيدو يشدّه إلى أريشكيجال أو إلى هاديس= العالم السفلي فيصرخ في وجه أنكيدو قائلاً: "اتركني يا أنكيدو فلن نكون صديقين في الظلام" ويعتقد جلجامش أنه مصاب بالحمّى كما أصيب بها من قبل صديقه أنكيدو وفي نهاية المسرحية يعاني جلجامش سكرات الموت ويختلط صوته بصوت الجوقة ويسدل الستار. نلحظ أن هذه المسرحية قد خرجت خروجاً كبيراً عن الملحمة ابتداءً من اللوح الرابع كما أسلفنا حيث كانت مزيجاً بين الملحمة الموثقة والمتخيّل. إن المسرحيات التي قدّمناها تبيّن لنا كيف أن كلّ كاتب قد تناول الملحمة من خلال نظرته الخاصة لها وكأن هذه الملحمة موشور ينظر إليه الكتّاب كلٌّ من زاويته الخاصة مؤدلجاً ما رأى وهذا ما جعل التناول لها يختلف أخذاً وطرحاً وهدفاً وإسقاطاً ولعلّ أبرز ما يلفت النظر في تناول هذه الملحمة من قبل الكتّاب هو اتفاقهم من غير أن يتّفقوا على تناولهم لشخصيات الملحمة إذ أجمعت سائر النصوص على أن أنكيدو كان نصيراً للشعب منقذاً له واقفاً في وجه الظلم والجبروت الجلجامشي. كما اتفقت وقدّمت جلجامش على أنه الظالم المستبد المقتدر غير العظيم(١٠) يدوس العرف والتعريف والشرع والقانون. والقانون كما قال أفلاطون "هو عَوْدٌ إلى العدالة بالقوة". ولهذا فقد بقي جلجامش على الرغم من دفاعه عن أوروك مستبدُّ الرأي واحداً أحداً لا واحد إلاّه.. مستعبداً للجميع غير آبه بشعبه المغلوب على أمره، إلهاً على الأرض من خلال نظامه الاستبدادي. والنظام الاستبدادي هو أسوأ أنواع أنظمة الحكم في جمهورية أفلاطون لأن السلطة المطلقة مفسدة مطلقة "ألم يقل نابليون" القانون كخيط العنكبوت، يدوسه الأقوياء ويقع في شركه الضعفاء..!!.. أعترف أن موضوعي ليس كاملاً وآمل أن يكون قد بلغ حدّ الكفاية.

المصادر والمراجع:

١ ـ سلسلة عالم المعرفة الكويت رقم/٢٨٤/ عام/٢٠٠٢/ ص/٢٠/.

٢ ـ عبد الرحمن بسيسو استلهام الينبوع. المأثورات الشعبية وأثرها في بناء الفني للرواية الفلسطينية ص/٣٤/.

٣ ـ غنى بعض مقاطعها الفنان (عابد عازاريه) بصوت رخيم ولحن يجعلك تدخل تخييلاً عالم الملحمة.

٤ ـ لقد رسمها الفنان وليد عزت حيث أحال الكلام صوراً بفن رائع رسماً وتخيّلا.

٥ ـ جلجامش. وليد فاضل. طباع وزارة الثقافة عام /١٩٨١/.

٦ ـ الطابور الخامس. نشأ هذا المصطلح أثناء الحرب الأهلية الإسبانية التي نشبت عام /١٩٣٦/ واستمرت ثلاث سنوات وأول من أطلق هذا التعبير هو الجنرال الإسباني (كوبيو دينللانو) إذ كان معه أربعة طوابير عسكرية والطابور الخامس مع الثورة فأصبح مصطلحاً يدلّ على الجاسوسية وعمليات التخريب التي تتم داخل البلد بواسطة أعوان لأعداء هذا البلد وبعد الحرب العالمية الثانية استعملت الكلمة لتشمل مروّجي الإشاعات أيضاً.

وهناك رأي آخر يقول: سُئل (فرانكو) عن خطة لمهاجمة العاصمة الإسبانية مدريد ولمّا سئل عن الطابور الخامس الموجود في داخل المدينة وكيف حاله قال: لم أقصد طابوراً خامساً عسكرياً بل قصدت فئة من سكان المدينة غايتها تثبيط الهمم وترويج الإشاعات وإثارة البلبلة وفي /٢٨/ آذار /١٩٣٩/ سقطت مدريد وبعد الحرب أصبح مصطلحاً متداولاً.

٧ ـ طباعة اتحاد الكتاب العرب عام /١٩٧٧/.

٨ ـ طباعة اتحاد الكتاب العرب عام /١٩٩٩/.

٩ ـ طباعة مديرية الثقافة في السويداء وفي المسرحية الفائزة بالجائزة الأولى في مهرجان المزرعة للإبداع الأدبي لعام /٢٠٠٢/.

١٠ ـ المقتدر غير العظيم لأن المقتدر قد يحقق ما يريد عن طريق أدوات قمعية.. ناهيك عن أنه ممقوت من الجميع.. أما العظيم فإنه يحقق مبتغاه عن طريق القانون وبالطرق المشروعة فيحترمه الجميع ومن ثم فإن كل عظيم هو مقتدر لكن ليس كل مقتدر بعظيم.

❑❑

المسرح العربي في المهجر

عبد الجبار خمران

- 1 -

هل هناك مسرح عربي في المهجر؟ أم أن هناك فقط مسرحيين عرب لهم تجارب مختلفة هنا وهناك خارج رقعة وطنهم الأصل؟ وهل من تجانس جمالي وفكري بين المسرحيين العرب المغتربين، يمكن معه استقصاء خصوصية مسرحهم "العربي" خارج أوطانهم ؟

أم أننا نقصد بالوصف تلك العروض القادمة من الخارج و/أو تعرض بمختلف خشبات ومهرجانات الدول الغربية، ولما لا العربية؟ وماذا لو كان الكاتب المسرحي عربياً ويكتب بلغة أجنبية ؟ أو أن المخرج عربياً والممثلون من جنسيات غربية ؟

في واقع الأمر هناك أسماء مسرحية عربية من أجيال مختلفة أصيبت بلعنة المنفى الاضطراري، وأخرى هاجرت للبحث عن أفق آخر أكثر رحابة أو- ربما- أكثر خذلاناً [شكلت فضاءه عوامل قسوة مختلفة] ؟

وهناك أيضاً من غادر موطنه وهو طفل، أو وُلد لأبوين مهاجرين، ليحمل انتماءه مظلة لكتاباته المسرحية أو لقراءاته الإخراجية أو لأداءاته التمثيلية والإبداعية عامة، داخل المجتمعات التي يعيش فيها.

والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا المضمار: هل محددات المنفى وتجلياته كما عاشها مبدعو المهجر السابقون؛ والتي وصلتنا وتعرفنا إليها من خلال سيرهم وكتاباتهم، هي نفسها التي يعيشها حالياً مختلف مبدعي الوطن العربي خارج أوطانهم ؟

للشاعر المغربي المقيم ببلجيكا طه عدنان التفاتة ذكية عندما تحدث عن ما سماه "أدب إقامة" لأفراد يقيمون ببلدان ربما لا يعتزمون مغادرتها، ومنهم من يبدع بلغة البلد الذي يقيم فيه أيضاً. واقتباساً أقول إن المسرحيين العرب المقيمين خارج بلدانهم ينتجون "مسرح إقامة" وليس "مسرح مهجر أو منفى" بالمعنى التقليدي الذي يقصد من التعبيرين.

انقضى ذلك الزمن الذي كان فيه المهاجر لا يعرف المستجدات التي طرأت على بلده أو مدينته أو قريته إلا بعد عودته. الأخبار تطرق باب بيتك وأنت مستلق على أريكتك في غربتك، بل تصلك الأخبار- إن أردت- على هاتفك المحمول من أعتى الفضائيات وأشهرها أينما كنت.

فالانفجار الإعلامي والمعلوماتي وانتشار الفضائيات والهواتف والحواسب الثابتة والمحمولة والإنترنيت الحاضنة، جعل العالم بحق أصغر من قرية؛ يتابع سكانها أخبار بعضهم بعضاً في زمن عولمة غير مسبوق، وما يحدث في هذا العالم / القرية يهمنا جميعاً، شئنا أم أبينا. فانهيار الأسهم ببورصة نيويورك تمس تداعياته حياة أبسط فلاح بأسيوط، كما

أن اندلاع حرب بالخليج قد تحرم صانعاً تقليدياً بأحد أحياء مراكش السياحية قوت أبنائه اليومي.

إنها لعبة إعلامية جعلت المبدع المهاجر يوظفها ويستقي منها أدوات لعبته المسرحية والإبداعية عموماً.

-2-

إذا كان فعل الكتابة الأدبية عملاً فردياً، تتحكم فيه أوليات الذات المبدعة في بعدها الفردي، حيث العزلة والورقة البيضاء كل ما تحتاج إليه تقنياً ذات الشاعر والناثر، الروائي والمفكر.. فإن فعل المسرح عمل جماعي معقد تتحكم فيه آليات مختلفة، أقلها وجود مكثف ومشاركة جسدية داخل حيز زمكاني محدد، يجب احترامه حضوراً؛ حفظاً؛ مساهمة وخلقاً..انسجام جماعي تتحول فيه الذات إلى حالة إبداعية تتقاسمها مجموعة من الكائنات المسرحية تحت مظلة ورشة هي منبع للمنجز المسرحي.

والمسرح من حيث هو لعب جماعي، تبرز واحدة من صعوباته التي يتقاسمها المسرحيون المغتربون مع غيرهم من المبدعين، لكن بشكل مضاعف وبتحدٍ أكبر.

فإذا كان أدباء "المهجر" السابقون وأدباء "الإقامة" اللاحقون قد تمتعوا بأن لم تتطلب موهبتهم أكثر من صب أحاسيسهم وأوجاعهم وكل ما يخالجهم على الورق.. وما أدراك ما الورق.

فالمسرحي عليه المسير في درب مسرحه الطويل، المحفوف بصعابه الخاصة لأجل صياغة ركحية تتجاوز الورق والناشر والقارئ إلى الفضاء والجمهور.

قد يتساءل سائل عن كون النص المسرحي يلتقي بوصفه فعل كتابة مع الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثمّ ينطبق عليه ما ينطبق عليها من حيث هو كتابة ؟

بطبيعة الحال هموم المبدع واحدة والفرق من حيث الممارسة ربما يكمن في الدرجة لا في النوع.

وبالرغم من أن الانتباه النقدي للمسرح عرض مرئي على الخشبة - كما يعبر سعيد الناجي في كتابه قلق المسرح العربي - هو وليد الأزمنة الحديثة عموماً.. و بالرغم أيضاً من كونه غالباً ما يقع في قلب التحولات التي تعرفها نظرية الأدب، وذلك بكونه نصاً مقروءاً. وجب التذكير هنا بأن جذر كلمة "مسرح" اليونانية thèatron يدل في أصله على الحيز المكاني "النصف دائري" الذي كان يشغله الجمهور لأجل مشاهدة ما يجري أمامه ومتابعته. وبناء على ذلك فالمسرح فضاء في أساسه؛ عرض مرئي في بنائه. ولا تكتمل دائرة منجزه كتابة وورشة وإخراجاً وتمثيلاً..إلخ إلا بتقديمه داخل فضاء أمام أناس بصفتهم مشاهدين.. وهذا ما يؤكده بيتر بروك أيضاً بتعريفه الشهير لشروط تحقيق فعل من أفعال المسرح، والذي أوجزه في " أن يسير إنسان عبر مساحة فارغة في حين يرقبه إنسان آخر".

إذا قدر المسرحي أن يبحث عن فضاء الورشة وفضاء العرض أينما حل وارتحل.

سأحاول في هذه الورقة أن أقدم ثلاثة نماذج لمسرحيين عرب يقيمون خارج أوطانهم، وسيتعلق اهتمامنا هنا **بكاتب، ومخرج وممثل**:

- الكاتب المسرحي قاسم مطرود المقيم ببريطانيا.
- المخرج اللبناني وجدي معوض الكندي الجنسية.
- الممثل العراقي أحمد شرجي المقيم بهولندا.

كاتب ومخرج وممثل ولو أن القطعية تنتفي في حالات معينة لمثل هذه الحدود، غير أنهم لا محالة خارج حدود أخرى.. حدود وطن حملوه معهم، وجداناً مرتبطاً بطفولة وومضة حب؛ زوادة حنين وأغنيات ووجوه

أليفة.. إنه الوطن خامة الإبداع، ومنه تنهم الرؤيا .. وظروف غربة معطلة هي أيضاً بدورها مصدر إلهام وتبصر.

– 3 –

رغم ما سبقت الإشارة إليه بخصوص النص المسرحي واستثنائية الكتابة الدرامية استطاع عدد من الكتاب المسرحيين أن يصلوا بنصوصهم وعبر الورق فحسب إلى مهتمين ونقاد وقراء.. نصوص استطاعت أن تشيد صرحاً من متعة القراءة، وأن تبعث على الرغبة في إخراجها ذهنياً. ساعدت بحرفية صانعها على تصور الفضاءات المقترحة والمشاهد المتعاقبة باسترسال لا يخلو من تلقائية وسلاسة مع عمق الطرح والمعالجة.

ومن هؤلاء الكتاب، المسرحي العراقي المغترب المقيم ببريطانيا حالياً قاسم مطرود، فنصوص هذا الأخير تسبح في فضاء تصوري ولذة مسرحية تخولها تمكنه من أدوات وتقنيات الكتابة الدرامية، ومن اهتمامه بتفاصيل العملية المسرحية في تشكلها الركحي.

الكلمة في النص المسرحي بالنسبة لقاسم مطرود صورة، ونصه يُكتب لكي يفجر القدرة الإبداعية لإنجاز العرض المسرحي وتهيئته.

مارس الإخراج وتعاطى النقد ووجد في داخله كاتباً مسرحياً، وإلمامه هذا يعود إلى موهبته وإلى الصقل من خلال دراسته بمعهد الفنون الجميلة ببغداد، كما أنه التحق فيما بعد بأكاديمية الفنون الجميلة عام 1994 والتي تخرج منها عام 1998 في اختصاص الفنون المسرحية قسم الإخراج المسرحي.

بعد هجرته إلى هولندا حصل على دبلوم في مجال إعداد وتقديم وإخراج البرامج التلفزيونية من أكاديمية "هلفرسم". وهو يشغل رئيس قسم الفنون المسرحية في الجامعة الحرة بهولندا.

له أكثر من عشرين مسرحية منها: "طقوس وحشية" ؛ "للروح نوافذ أخرى" ؛ "رثاء الفجر" ؛ "الجرافات لا تعرف الحزن" ؛ "عزف على حراك الجمر" ؛ "دمي محطات وظل" ؛ "هروب قرص الشمس" ؛ "تشرب إذا" وغيرها كثير والتي ترجم بعضها إلى اللغات الهولندية والفرنسية والعبرية.

و مسرحياته قُدّمت عروضاً بهولندا وبالعراق وبعديد من الدول العربية.

ويرى قاسم مطرود - بخصوص الموضوع الذي يهمنا هنا - " بأن ملامح مسرح المنفى غير واضحة حتى الآن، في حين المسارح التي تقدم على أرضها الأصلية أكثر ديناميكية ونشاطاً من مسارح المنفى، فبقدر ما تتمتع هذه الأخيرة بالحرية التامة إلا أنها تفقد الدعم الكافي، إذ ليس هناك مؤسسات أو منظمات كافية [...] لذلك فالفنان في المنفى يعمل بجهود مضاعفة".

كتابات قاسم مطرود تتراوح بين قسمين من الأزمنة، يتوازيان حيناً ويتقاطعان أحياناً كثيرة: زمن الوطن وزمن الغربة. كما تتخللها مفردات الموت؛ الغياب؛ الانتظار؛ السفر والقبور..إلخ

– 4 –

من الأسماء المسرحية العربية الأصل التي برزت في السنوات الأخيرة في المجتمع الغربي نذكر الكاتب والمخرج والممثل اللبناني الأصل والكندي الجنسية وجدي معوض.

هذا المسرحي الذي صخبت به خشبات المسارح الفرنسية إلى الحد الذي أختير معه ليكون رئيساً لمهرجان أفنيون لهذه السنة، تكريساً لتقليد سنوي اتبعه مديراه فانسون فودريي وأورتونس أرشامبونت منذ ست سنوات.

وجدي معوض من مواليد بيروت 1968 خرج من لبنان هرباً من الحرب الأهلية اللبنانية وهو لم يتجاوز الثامنة من عمره، توجه

إلى فرنسا فكندا التي أكمل بها دراسته عام

1991 .

له ما يناهز عشرين مسرحية نشرت بين فرنسا وكندا، ومنها رباعيته: "ساحل"؛ "حرائق" ؛ "غابات" ؛ "سماوات" هذه الأخيرة التي سيقدم عرضها الأول بمهرجان أفنيون صيف السنة الحالية.

ومن خلالها يثير الكاتب موضوعاً حساساً يتجسد في علاقتنا بتقاليدنا وموروثاتنا الفكرية والثقافية، ليس الظاهر منها بل المبطن والذي تتناقله الأجيال وكأنها في حالة إغماء دون تمحيص أو تساؤل..ليترتب عن ذلك صدامات بل كوارث. وقد تغوص تلك الأحداث عميقاً، لتلامس عمق النفس البشرية في صراعها وهي تبحث عن هويتها وأصلها ونسبها، وعمق التاريخ كمشترك جمعي، مروراً بالحروب وسقوط جدار برلين وغيرها من الأحداث التاريخية .

أما جمالياً فعرض "غابات" مثلاً على "مسرح71" بباريس يجعلك تتحقق من توظيف معوض للغة مسرحية شفافة ذات نفس ملحمي.. فالفضاء والممثل بمثابة الرئة التي يتنفس من خلالها النص المسرحي، وشعرية الحوارات من شعرية هندسة سينوغرافية مدروسة. ولا ضير في أن تمسح أحداث المسرحية ومن خلال تنقيب بطلتها قرناً من الزمن.

في ما وراء اشتغالاته واختياراته الإخراجية ينتصب مفهوم المختبر كينبوع لتشكل منجزاته الجمالية. وهو نفسه يصرح أن ارتجالات الممثلين كانت مادة خاماً لرفع معمار العرض المسرحي، كما أن مختبره الشخصي ومختبر تجاربه تؤثثه مفردات الحرب والمنفى والعائلة.

– ٥ –

من المسرحيين العرب المقيمين خارج أوطانهم أيضاً نذكر الممثل العراقي أحمد الشرجي المقيم بهولندا - والذي أخبرنا بأنه يفكر في الاستقرار بالمغرب- وقد اخترته لما يصلنا من صدى إيجابي خلفته أعماله، بكل من هولندا أو بالبلدان العربية، وأيضاً لأنه ممثل له تصوراته للأداء التمثيلي وللممارسة المسرحية، والتي يجربها ويلقنها داخل ورشاته التكوينية التي يشرف عليها. هذه التصورات والتجارب التي يسطرها بمقالات تنم عن صفاء ذهني لممثل يمتلك أدواته ويعرف كيف يحول اشتغالاته وهمومه المسرحية والثقافية إلى معرفة ومعرفته إلى ممارسة وتجربة.

أحمد الشرجي من مواليد بغداد عام 1968، تخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1991 ومن كلية الفنون الجميلة عام 1996. درّس بالمعهد بصفة محاضر. غادر العراق منذ 1996ليستقر به المقام بهولندا منذ 1998.

حصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير في التمثيل. اشتغل مع كل من المسرحي بدري حسون فريد ومحسن العزاوي وحيدر منعثر وغيرهم. كما أنه اشتغل بالإخراج أيضاً حيث أعد وأخرج "القيامة" و"القيامة الثانية" كتجربة لمسرح التعزية بهولندا، وقدم مسرحية "بعيداً بانتظار الضوء" لضياء سالم، و"الجرافات لا تعرف الحزن" لقاسم مطرود، وله تجارب كممثل بالتلفزة والسينما أيضاً.

وبهولندا اشتغل مع المخرج العراقي المغترب أيضا رسول الصغير ممثلاً بعرض "فاقد الصلاحية" باللغة الهولندية، والذي قدم بمهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة.

ليشتغل فيما بعد مع المخرجة الهولندية أنا ماريا ديروان بعرض "سالوتا"، كما شارك باحتفالية "شعراء على الأشجار" مع المخرجة باريا راشيل. واشترك أيضاً بالفيلم الوثائقي "بعثة الأمان" للمخرج السينمائي الهولندي ريمون خيلنك. وكذلك بالفيلم القصير "البولدوزر" لمحمد الدراجي.

إلى جانب قسوة الغربة هناك هموم

الوطن التي يحملها أينما ارتحل ـ يقول أحمد شرجي ـ " الهجرة تفرض عليك واقعاً جديداً عليك أن تتعايش معه وتعمل به [...] عليك تقبّل التعايش مع الآخر وأن تذهب إليه ولا تنتظر منه المجيء إليك[...] لكن دون أن تتحول إلى مسخ، بل تتقبل وضعك الحالي مع الحفاظ على ما تريد الحفاظ عليه من خصوصيتك الاجتماعية."

أما بخصوص المعوقات والتحديات التي تواجه الشرجي ممثلاً ومسرحياً فهو يصرح: "لعل أكثر المعوقات هو الدعم المادي واللوجستيكي التي يصطدم بها الفنان، فرغم وجود الكثير من الجهات الداعمة للثقافة داخل هولندا، يبقى نوعية خطابك ولمن توجهه وبأي لغة؟؟ [...] وكذلك جهلنا بالمثقف الهولندي والمسرحي منه خصوصاً، من المعوقات أيضاً".

ـ ٦ ـ

إنه طرح مختصر لأسئلة تستحق منا وقفة أكبر وانتباهاً أعمق، وتقديم لثلاثة مبدعين [كاتب ومخرج وممثل] تختلف تجاربهم في جوانب وتأتلف في أخرى، يستحقون من النقد المتابعة ومن المهتمين الإفادة والاستفادة ومن الجهات المعنية التشجيع على المسير والاستمرار والمزيد من العطاء الثقافي ومن التجارب والمختبرات التي تجاهد لبلورة رؤيا متجددة يجمعها الهم المسرحي وتحقيق تراكم كيفي وليس كمياً فقط، لأجل المساهمة في مشهدنا المسرحي العربي وتعبيد الطريق للمجايلين وللشباب المسرحي من الأجيال القادمة.

❑❑

مدونة المسرح الليبي
(للباحث عبد الله سالم مليطان)
عمل يؤرخ لحركة المسرح في ليبيا
من عام ١٩٥٩ لغاية آذار ٢٠٠٨

محمد عيد الخربوطلي

صدرت مدونة المسرح الليبي عام ٢٠٠٨ في ثلاثة مجلدات ضخام، ضمت (١٣٥٤) صفحة، وهي من عمل الباحث الليبي (عبد الله سالم مليطان)، وبذلك يكون قد أتم سلسلة معاجمه الأدبية التي رصد فيها حركة التأليف والنشر في ليبيا منذ بدايات القرن العشرين وانتهاء بإصدارات آذار ٢٠٠٨، إضافة إلى معجم الكاتبات الليبيات، وذلك بهدف التعريف بالكتاب والكاتب الليبيين.

والجهد الذي بذله الباحث في عمله كبير ومتعب، فقد لاحق الكتب المعنية بالشأن المسرحي في أماكن عديدة، ومواطن بعيدة، من شرق البلاد ومن غربها، مستخرجاً بعضها من الأقبية المظلمة حيث عانت رذيلة الإهمال، فيما استخرج بعضها الآخر من رفوف المكتبات الأنيقة، ثم ثنى فترجم لأصحاب تلك الإصدارات، وعرض نماذج من مؤلفاتهم متوخياً من وراء ذلك إبراز شيء من أبعادها الجمالية، وإعطاء فكرة عامة عن الموضوعات والقضايا التي شغلت بال كتاب المسرح وأفكارهم.

ويأبى المصنف إلا أن يلاحق حال الكتاب وأحوال كتبهم ليرصد ما ألف عنهم من كتب، وما حُرر في شأنهم من مقالات وأبحاث ليقدمها للباحث مراجعَ لتسعفه إذا ما دعته الحاجة يوماً.

ولم يكتف المصنف بهذا... إنما حرص على إثبات صور الكتاب الشخصية في المدونة، وهذا عمل شاق ومضن لا يعرفه إلا الباحث المجد المهتم بهذه المسائل، كما إن إثبات الصورة شيء ضروري لأنها تمثل جانباً معرفياً مهماً للقارئ، كما أن فيها حافزاً معنوياً لكل كاتب.

تاريخ المسرح الليبي:

يمتد تاريخ المسرح الليبي إلى قرون بعيدة، والشواهد على ذلك كثيرة، كما يقرر ذلك المصنف في بداية مدونته للمسرح الليبي، فعلى شواطئ البلاد التي تمتد إلى ما يقرب من ألفي كيلو متر تربض مسارح عديدة شيدتها تلك الحضارات القديمة التي قامت فوق الأرض الليبية.

ولعل الباحثين في تاريخ المسرح الليبي

يعرفون جيداً تلك المسارح التي كانت ولا يزال بعضها قائماً دليلاً على ما كانت تعج به هذه البلاد من نشاط مسرحي.

وتدل الوثائق التاريخية أيضاً على وجود حركة مسرحية شهدتها البلاد خلال حقب تاريخية مختلفة بالرغم من كون البيئة الليبية لم تستوعب أهمية هذا الفن قياساً على الدلالات الواضحة التي تشهد على قدم تاريخه بهذه الأرض(١).

منهج المصنف في المدونة..

المدونة لا تبحث في تاريخ المسرح الليبي ولا في مدارسه واتجاهاته ونقده، إنما قامت برصد ومتابعة النص المسرحي الليبي المطبوع تحديداً، كما قامت برصد الكتب التي تناولت التاريخ للمسرح الليبي والتي كتبت حول المسرح وقضاياه متابعة ونقداً، مع أن عدداً كبيراً من كتاب المسرح في ليبيا من الذين نشروا نصوصهم عبر الصحف والدوريات لم يقدموا بعد على طبعها في كتب، أو أنهم اكتفوا بتقديم نصوصهم على خشبة المسرح فقط.

إذاً... فالمدونة تتولى رصد النتاج المسرحي المنشور خلال الفترة، منذ صدور أول مسرحية ليبية في كتاب وهي مسرحية (عمر المختار) عام ١٩٥٩، وحتى نهاية آذار ٢٠٠٨، وقد اعتمد المصنف في عمله هذا على المتابعة الشخصية ومعاينة تلك النصوص مباشرة.

وقد رأى الباحث من خلال هذه المدونة أن يرفق مع ترجمة كل كاتب نصاً يعبر عن أسلوبه وطريقة معالجته للقضية التي يتناولها(٢).

قراءة نقدية للمسرح الليبي:

قدم للمدونة الباحث الناقد البوصيري عبد الله، ومن جملة ما ذكره دراسة مهمة في مسيرة الكتاب المسرحي، ومما قال في هذا الفصل:

الكتاب المسرحي مشروع ثقافي غير مسبوق في تجربتنا الثقافية الليبية، ويعزى فضل تدشينه إلى عبد الله القويري الذي تجاسر وطبع على نفقته الخاصة باكورة إنتاجه مسرحية (عمر المختار) بطنطا في مصر عام ١٩٥٩، واستقبلت المسرحية استقبالاً حسناً فقد تناولها الشاعر علي الرقيعي بالنقد، كذلك تناولها بعض النقاد المصريين.

واستمر القويري في مسيرته في التأليف المسرحي، فصار ينشر مسرحياته في مجلة الرواد، وبعد ستة أعوام في عام ١٩٦٦ تبعه عبد الحميد المجراب الذي جمع مسرحياته ونشرها بكتاب صغير يحمل عنوان (بلادك يا صالح)، بعد ذلك نشر خليفة التليسي مسرحية مترجمة، وتبعه علي فهمي خشيم الذي نشر مسرحية مترجمة أيضاً، وينتهي العقد السادس من القرن العشرين بنشر سبعة كتب تضم بين صفحاتها إحدى وعشرين مسرحية، (٣) مسرحيات طويلة، و(١٤) مسرحية قصيرة، ومسرحيتان مترجمتان، ومسرحيتان شعريتان.

أما العقد السابع فقد تميز بمجموعة من المعطيات الإيجابية، كان أهمها المعطيات التالية:

ـ تفجر ثورة الفاتح ١٩٦٩، وإصدارها جملة من القرارات لمصلحة الحركة الثقافية في البلاد، مثل قرار تأسيس اتحاد الكتاب، ورابطة الفنانين، والهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وغير ذلك مما كان له الأثر الطيب على الصعيد النفسي عند المثقفين سرعان ما انعكس على نتاجهم الثقافي.

ـ تحمل كتّاب المسرح مسؤولية نشر مؤلفاتهم على نفقتهم في بيروت والقاهرة.

ـ تعدد دور النشر، حيث تأسست في هذه الفترة عدة شركات ودور نشر في ليبيا.

هذه المعطيات الثلاث عملت جميعها

لمصلحة الكتاب المسرحي، وهيأت له سبل الوصول إلى المتلقي، فكان حصيلة ما نشر خلال العقد السابع تسعة عشر كتاباً مسرحياً، كما شهد نشر أول كتاب عن تاريخ المسرح الليبي، وأربعة كتب عن الثقافة المسرحية.

لكن في آخر العقد السابع صدر قرار وزاري يمنع الطباعة على النفقة الخاصة، وحصرت صلاحيات النشر في ثلاث مؤسسات رسمية، وبذلك سحب البساط من تحت قدمي كتّاب المسرح، كما سحب من تحت قدمي دور النشر الخاصة.

ومع ذلك شهد العقد الثامن حركة نشر مسرحي نوعية، حيث صدر ستة وعشرون كتاباً، ولعل فكرة إصدار السلاسل عن المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان أدّت دوراً في ذلك، فقد أصدرت سلسلة الكتاب المسرحي، التي كانت تصدر مرة كل شهرين.

وبعد أن ضربت الطائرات الأمريكية مدينتي طرابلس وبنغازي، وصدور قرار مجلس الأمن بفرض حصار اقتصادي على ليبيا ظهرت نتائج وخيمة على البلاد بصفة عامة وعلى الحركة الثقافية بصفة خاصة، مما دفع المسؤولين إلى اتخاذ تدابير اقتصادية لمواجهة الحصار الظالم، فرفع الدعم عن المؤسسات الثقافية مما كان له الأثر السيئ على صناعة الكتاب في ليبيا خلال العقد التاسع.

لذلك لم يشهد هذا العقد سوى سبعة كتب مسرحية فقط، أربعة منها نشرت برعاية الدار الجماهيرية فيما نشرت الثلاثة الأخرى على نفقة مؤلفيها خارج البلاد.

وهكذا دخلت ليبيا القرن الواحد والعشرين وفي جعبتها سبعون كتاباً مسرحياً فقط، ومن عام ٢٠٠٠ حتى ٢٠٠٦ لم ينشر سوى خمس وعشرون كتاباً فقط(٣).

الناحية الكيفية للكتاب المسرحي الليبي:

تلك نظرة للكتاب المسرحي الليبي من الناحية الكمية، لكن ماذا عن الناحية الكيفية؟.. هل حقق الكتاب المسرحي الليبي إضافة نوعية تحتسب لمصلحته أم أنه مجرد إضافة كمية تراكمية لا شأن لها على الصعيد الفكري والجمالي؟

إن الكتاب المسرحي الليبي كما نلاحظ من مدونة المسرح الليبي، نلمس تخصصات عدة، مسرحيات نثرية (٨٦)، شعرية (٨)، ترجمة (٤)، كتب رصدت جوانب من تاريخ المسرح الليبي (٩)، وأخرى جمعت بين المقالة الفنية والدراسة والنقد النظري والتطبيقي(١٠)، وبعض النصوص المسرحية استعملت اللغة الفصحى، وبعضها الآخر استعمل اللهجة المحلية، وبعضها اختار النثر، وبعضها الآخر اختار الشعر، كما اتسمت هذه المسرحيات بتنوع موضوعاتها، لكن يغلب عليها الاجتماعي، وقليل منها السياسي والتاريخي.

كما شمل هذا التنوع التيارات المسرحية، ففيها نصوص التزمت البناء الكلاسيكي، وبعضها يميل إلى التعبيرية، وبعضها الثالث يميل إلى الشطحات التجريبية، ومنها ما يعرف بالمنودراما على حد تعبير الناقد البوصيري الذي يتساءل فيما بعد... ما هو نصيب هذه المسرحيات على مختلف أنواعها وتباين أنماطها من الجودة والإتقان.. أي من الفن؟!.

رأي البوصيري بالمسرح الليبي

يضيق صدر البوصيري ولا ينطلق لسانه، ليس خشية من إحراج أحد، فالنقد عنده مسؤولية تتجاوز الاعتبارات الشخصية، لكنه يخشى ألا يكون موضوعياً فيما سيصدره من أحكام، لذلك لجأ إلى حل وسط دونما تحديد لأسماء وعناوين معينة، ومع ذلك يقول: إننا نكتب بمعزل عن الهدف البعيد، فلا يوجد منا

من يكتب ليندي بفكرة فلسفية معينة كما كان يفعل فولتير، وبرناردشو، وسارتر، ولا لنؤكد موقفاً اجتماعياً على نحو ما كان يكتب تشيكوف، وجوركي، وإبسن، أو لنرسخ أسلوباً جمالياً كما هو الحال عند فيكتور هيجو، وبريخت وبرانديللو ويوجين يونسكو، فعند هؤلاء يمكنك أن تعثر كل نسق فكري معين ومنهج واضح، أما نحن على (باب الله) نصطاد الحدوتة ثم نشرع في نشرها على الورق قبل أن تتضح فكرتها في أذهاننا، وقبل أن نقوم بتحليل شخوصها نفسياً واجتماعياً وثقافياً، بل وقبل أن نطرح على أنفسنا سؤالاً مهماً حول غائية النص وهدفه.

ويؤكد الناقد البوصيري إن النص عندنا يسبق غائيته، وهذا هو سر غزارة الإنتاج وسطحيته، لذا فإن أغلب شخوص الدراما الليبية هي شخوص باهتة الملامح تتحرك وفق ما يمليه عليها المؤلف، لا تتحدث إلا بلسانه، ولا تعبر إلا عن آرائه فجاء الحوار غريباً عن تركيبتها الدرامية، وفوق مستواها الثقافي، ولا يمت بصلة لوضعها الاجتماعي، وأحياناً يتدفق الحوار حتى يصير خطاباً وعظياً وسياسياً، أو مقالة صحفية فيعطل الحدث ويطغى العنصر السمعي فيها على العنصر البصري مما يسبب نشوء حالة من الركود والسكونية والملل.

كما أن أغلب الدرامات الليبية تتميز بخلو نصوصها من القيمة المعرفية، فهي نادراً ما تقترب من المصادر الأسطورية والتاريخية والخيال العلمي، والمصادر الاثنوغرافية والوثائقية، إنها تقف بعيداً.. بعيداً عن تلك الجزر الضاجة بالمعرفة، وهذا كله عن الدراما الناطقة باللغة العربية الفصحى، أما الناطقة باللهجة العامية، وإن كانت أخف ظلاً وأكثر بهجة إلا أنها أضيق أفقاً لأن معظمها غرق في المحلية والفجاجة، ومالت إلى السخرية والإضحاك دون أن يواكب ذلك أي بعد فلسفي أو فكري، بل إن أغلبها عجز عن تحليل جوهر القضايا التي سعت إلى معالجتها، فهي تعرض علينا النتائج دون أن تدرك الأسباب والمعطيات الموضوعية التي تولدت عنها تلك القضايا.

ويقول البوصيري.. المسرحية الاجتماعية عندنا نسميها بمسرحية الجدران الأربعة لأن معظم أحداثها تدور داخل الجدران وتتحرك بين الحيطان، لم تحاول أن تتحرر من أسر المكان المغلق لتنطلق إلى الفضاءات الرحبة والحرة.

أما المسرحية الشعرية فهي أسوأ النصوص، فلا شعرها بشعر ولا مسرحها بمسرح (رأي البوصيري) ولا أستثني عن هذا الحكم سوى مسرحية (غيث الصغير)، ويقول أيضاً: إن أزمة المسرحية الشعرية عندنا تكمن في أنها فرضت على نفسها أجواء أبعد ما تكون عن روح الشعر والشاعرية، فهي لم تستنسق موضوعاتها من رومانسية الشعر وقصص الحب الخالدة، كما إن الحوار فيها لا يحمل خاصية الحوار، إنما هو مجرد مقاطع بكائية ترثي ضياع الوطن والحرية والديمقراطية والعدالة(٤).

القسم الأول (المسرح النثري الليبي)

وهو القسم الأول من المدونة، وقد ذكر فيه المصنف أربعين كاتباً مسرحياً، وقد قسمه إلى قسمين:

أولاً ـ كتَّاب نشروا مسرحيات نثرية منفردة، منهم:

١ ـ **مصطفى الأمير** (١٩٢٤ ـ ٢٠٠٦)، ولد بطرابلس، تخرج من المدرسة الإسلامية العليا عام ١٩٣٩، نشر إنتاجه بعدد من الصحف الليبية، وأعدَّ وقدَّم للإذاعة عشرات الأعمال، وعرضت له عدة أعمال مسرحية، وحضر عدة مهرجانات مسرحية (قرطاج، إيطاليا) وعمل مديراً للفرقة القومية للمسرح بالجماهيرية، ووكيلاً لنقابة الفنانين، كما كان عضواً باللجنة العليا للإذاعة منذ عام ١٩٦٠، من أعماله المسرحية المطبوعة ثلاثة مجلدات

هي أعماله المسرحية التسعة المطبوعة، فقد ضم كل مجلد ثلاث مسرحيات، وقد اختار المصنف من أعماله المسرحية كنموذج في مدونة المسرح الليبي، الفصل الأول من مسرحية (العسل المر)، التي أخرجها بنفسه عند عرضها الأول من الفرقة القومية للتمثيل والموسيقى عام ١٩٦٤ على مسرح الحمراء.

ومما يذكر أن المسرحية تعرضت في بداية عروضها إلى نوع من القلاقل الرقابية، فقد استدعي المؤلف للتحقيق والمساءلة، لكن في أواخر عام ١٩٦٨ أعيد تقديمها دون أي تعرض يذكر ودون ضغوط رقابية، إلا أنها أثارت موجة من النقد الإيجابي لما فيها من روح تهكمية.. تنفيسية على سياسة العهد المباد(٥).

٢ ـ **عبد الله القويري** (١٩٣٠ ـ ١٩٩٢)، ولد بسمالوط بمحافظة المنيا بمصر، وتخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٥٥، كان ينشر إنتاجه الأدبي في صحف ومجلات عربية عديدة، وقد ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الإنكليزية والفرنسية والألمانية والروسية، كما أذيع بعض نتاجه في الإذاعات العربية.

من مهامه وأعماله الوظيفية التي تقلدها، وزيراً للدولة ورئيساً لمجلس شؤون الإعلام بحكومة اتحاد الجمهوريات العربية عام ١٩٧٣، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ عمر المختار ـ ١٩٥٩، وتُعدُّ أول مسرحية ليبية تنشر في كتاب، فقد نشرها بطنطا بمصر، ثم أعاد نشرها في كتابه أشياء بسيطة.

ـ الجانب الوضيء ١٩٦٥، حذف منها نحو فصلين أثناء عرضه الثاني.

ـ الشعاع ـ ١٩٦٥، وفيه أربع مسرحيات ذات الفصل الواحد.

ـ الصوت والصدى ـ ١٩٧٢، قدمت بليبيا ثم بالكويت.

ـ عشر مسرحيات ـ ١٩٨٠، وهو مجلد واحد حمل اسم عشر مسرحيات، هي كل أعماله.

اختار المصنف للمدونة مسرحية الشعاع ذات الفصل الواحد(٦).

٣ ـ **البوصيري عبد الله** ولد عام ١٩٤٦ بمصراته، ودرس فيها ثم بطرابلس، درس المسرح والإخراج التلفزيوني بجامعة فانسان بفرنسا، ونشر إنتاجه الثقافي في صحف ومجلات عربية عديدة، كما حضر عدة مهرجانات مسرحية، وأعد وقدم للإذاعة العديد من الأعمال الدرامية، وهو يمارس إلى جانب كتابة النص المسرحي التمثيل والإخراج وتنفيذ المناظر المسرحية، درّس مادة تشريح الدراما مدة أربع سنوات بالمعهد العالي للفنون المسرحية والموسيقية بطرابلس، وعرضت له العديد من أعماله المسرحية، نال عدة جوائز في كتابة النص المسرحي، وتقلد عدة وظائف إعلامية، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ الغربان وجوقة الجياع وحالة حصار بلا مناسبة ـ مسرحيتان ـ ١٩٨٢، فازت بالجائزة الثانية في مسابقة النصوص المسرحية عام ١٩٧٤، وعرضت بحلب في سورية عام ١٩٩٢.

ـ أوريست يعود إلى المنفى ـ ١٩٨٥، عرضت بالمغرب عام ١٩٨٥.

ـ لعبة السلطان والوزير، ١٩٨٦، نشرها لأول مرة في مجلة (الأقلام) العراقية ضمن العدد الخاص بالمسرح العربي ـ آذار ـ ١٩٨٠، لكن عمل مقص الرقيب عمله التاريخي بأوصال النص، لذلك أعاد نشرها كاملة في مجلة (الفصول الأربعة) ١٩٨٠، وقد ترجمت هذه المسرحية للإيطالية، وقام بترجمتها (ساندرو بوبيسرو) ونشرها معهد نشر الثقافة العربية والصقلية والبحر الأبيض عام ١٩٨٧، كما قدمت من عدة فرق في ليبيا.

ـ سجينة الجدران ـ ١٩٨٦.

ـ بضربة قتل عشرة ـ ١٩٨٧ ضمن سلسلة الكتاب المسرحي ١٩٨٧، قدمتها فرقة المسرح الوطني بطرابلس، وشاركت في

مهرجان المسرح العربي بالمغرب نيسان ١٩٨٤، وتعرضت لعاصفة من النقد، فقد تناولتها الصحف المغربية في أكثر من خمس وعشرين مقالة بين الاستحسان والاستهجان.

ـ تفاحة العم قريرة ـ ١٩٩٩، ترجمها إلى اللغة الإنكليزية محمد الكوني.

ـ القاتلات ـ ٢٠٠٤، عرضت أول مرة عام ١٩٩٧ فنالت جائزة أفضل نص مسرحي، وعرضت ثانية ضمن فعاليات مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة موسم ١٩٩٩.

وله غير هذه المسرحيات، واختار المصنف للمدونة نص مسرحية (تفاحة العم قريرة)(٧).

٤ ـ **أحمد الفيتوري** ولد عام ١٩٥٥ ببنغازي، يعد أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة المسرح الحديث ببنغازي، نشر كثيراً في الصحف والمجلات العربية، وتقلد العديد من المهام الثقافية، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ شيء ما حدث.. شيء ما لم يحدث ـ ١٩٩٨.

وقد اختار المصنف لمدونته مقطع اللعبة الثانية منها(٨).

٥ ـ **فيروز عون** ولدت عام ١٩٧٧ بطرابلس، تحمل شهادة الدبلوم العالي في مجال المسرح، قدمت مسرحيتها (شهرزاد تنهض من نومها) على مسرح الكشاف بطرابلس عام ٢٠٠٦، ومن مسرحياتها المطبوعة لغاية ٢٠٠٨.

ـ ثلاث مسرحيات تجريبية ـ ٢٠٠٦، وقد اختار المصنف للمدونة نص مسرحية (أن.. ف.. جار) وهي مسرحية من فصل واحد(٩).

ثانياً ـ كتّاب نشروا مسرحيات مع نصوص أخرى،

القسم الثاني من المسرح النثري الليبي، وقد ذكر المصنف في المدونة أربعة منهم، وهم (خليفة التكبالي، رجب أبو دبوس، علي الفيتوري، زاهية محمد علي).

١ ـ **خليفة التكبالي** (١٩٣٨ ـ ١٩٦٦)، ولد ودرس بطرابلس، وبعد تخرجه هاجر إلى ألمانيا فالتحق بالمدارس الليلية لدراسة الأدب الألماني، وبعد ثلاث سنوات عاد والتحق بكلية الضباط، بدأ بنشر إنتاجه الأدبي عام ١٩٥٨ بعدد من الصحف والمجلات الليبية، وأعدت عن إبداعه القصصي عدة دراسات نقدية، لعدد من النقاد العرب والليبيين، من مسرحياته المطبوعة:

ـ الأعمال الكاملة ـ ١٩٧٦، وهي مجموعة من القصص ونص مسرحي واحد، وهو الذي أدرجه المصنف في مدونة المسرح الليبي، وهو بعنوان (مساكين) الذي نشر أول مرة في مجلة (الرواد) العدد الخاص بالمسرح، آب ١٩٦٥، ثم ضمت إلى مجموعته القصصية بعد وفاته(١٠).

٢ ـ **رجب أبو دبوس** ولد عام ١٩٤٤ ببنغازي، حفظ القرآن الكريم صغيراً، ثم التحق بالمدارس النظامية، تخرج من كلية الآداب بالجامعة الليبية عام ١٩٦٩، ثم سافر إلى فرنسا لتحصيل الشهادات العليا، نشر إنتاجه الأدبي في كثير من الصحف الليبية والعربية، وتولى عدة مناصب إعلامية وجامعية، من مسرحياته المطبوعة (أدبيات)، ١٩٩٢، اختار المصنف منها للمدونة نصاً بعنوان (إعلان الرفض)(١١).

٣ ـ **علي الفيتوري** (١٩٤٦ ـ ١٩٨٥)، درس العلوم العسكرية وعمل بالقوات المسلحة برتبة ضابط، نشر إنتاجه الأدبي بالصحف والمجلات الليبية، من مسرحياته المطبوعة (ديوان علي الفيتوري رحومة) ١٩٩٤، وهو يضم مجموعة من النصوص الشعرية والدارجة ونصاً مسرحياً بعنوان (كان يا ما كان) وهو مسرحية شعرية من فصل واحد(١٢).

٤ ـ **زاهية محمد علي** (١٩٦٤ ـ ١٩٨٦)، درست الإعلام في جامعة قاريونس وتخرجت عام ١٩٨٥، من مسرحياتها المطبوعة (الرحيل

إلى مرافئ الحلم) ١٩٨٩، وهو كتاب يضم مجموعة من القصائد الشعرية والقصص والمقالات والمسرحيات، وقد اختار المصنف من مسرحياتها النص الأول والثاني والثالث من مسرحية (الدائرة)(١٣).

القسم الثاني (المسرح الشعري)

ذكر المصنف في مدونته للمسرح الليبي خمسة كتاب من هذا النوع، وهم (عبد ربه الغناي، محمد الفيتوري، عبد الحميد بطاو، محمد أحمد وريث، عبد الباسط عبد الصمد).

١ ـ **عبد ربه الغناي** (١٩٢٠ ـ ١٩٨٥)، ولد ببنغازي، نال الثانوية من إيطاليا، ثم درس بجامعة نابولي ثم بالمعهدين البريطاني والفرنسي، وفي عام ١٩٣٨ التحق بالأزهر، ثم درس بالمعهد العالي للتمثيل والسينما بالقاهرة.

عمل محرراً صحفياً بعدد من الصحف، ثم أصدر جريدة صوت الشعب، ومارس العمل القانوني إلى أن صار قاضياً، ثم رئيساً لمحاكم الاستئناف ببنغازي، وفي عام ١٩٧٥ حصل على الدكتوراه الفخرية في القانون التجاري من إيطاليا، من مسرحياته المطبوعة:

ـ البطل ـ ١٩٦٧.

ـ انتفاضة العملاق ـ ١٩٦٨، طبع معها مسرحية العملاق ثانية، والعملاق مسرحية من ثلاثة فصول، حصلت على الجائزة الأولى في المسابقة التي نظمتها إدارة الفنون والآداب عام ١٩٦٤، وقد اختار المصنف للمدونة الفصل الأول والثاني منها(١٤).

٢ ـ **محمد الفيتوري** ولد عام ١٩٣٠ بمدينة الجنينة (دارفور حالياً) بالسودان، هاجر والده من مدينة زليتن الليبية إلى غربي السودان قبل الحرب العالمية الأولى، ثم انتقل إلى الإسكندرية حيث درس الفيتوري بمدرسة الأخلاق فحفظ القرآن الكريم وتلقى علوم الحساب والإنشاء، وعندما قامت الحرب العالمية الثانية انتقل إلى ريف مصر واستقر بكفر الدوار ثم عاد للإسكندرية ودرس في معهدها الديني ثم التحق بالقاهرة، وفي عام ١٩٥٣ دخل كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ودرس الآداب والدراسات الإسلامية، لكنه بعد عامين ترك الدراسة، وفي عام ١٩٥٨ انتقل إلى السودان فعمل بالصحافة وترأس تحرير عدة صحف ومجلات، عين خبيراً إعلامياً بالجامعة العربية ما بين عامي (١٩٦٨ ـ ١٩٧٠)، كما عمل مستشاراً ثقافياً في السفارة الليبية بإيطاليا، فمستشاراً وسفيراً لليبيا ببيروت، ثم مستشاراً سياسياً وإعلامياً بسفارة ليبيا بالمغرب.

حصل الفيتوري على عدد من الجوائز والأوسمة، وله نحو عشرين كتاباً، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ أحزان إفريقيا (سولارا) ـ ١٩٦٩.

ـ ثورة عمر المختار ـ ١٩٧٤، وقد أثبت المصنف في مدونته الفصل الأول منها(١٥).

٣ ـ **عبد الحميد بطاو** ولد عام ١٩٤١ بدرنة، نشر إنتاجه الشعري في معظم الصحف والمجلات الليبية والعربية، نال الجائزة الأولى في التأليف المسرحي عام ١٩٩١، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ الجسر ـ ١٩٨٦.

ـ الموت أثناء الرقص ـ ١٩٨٤.

ـ الزفاف يتم الآن ـ ١٩٩٠، عرضت ضمن فعاليات مهرجان الفاتح الثقافي بدرنة عام ١٩٨٦

وقد أثبت المصنف في المدونة من أعماله المسرحية المشهد الأول من مسرحية الجسر، والفصل الأول من مسرحية الموت أثناء الرقص

(١٦).

٤ ـ **محمد أحمد وريث** ولد عام ١٩٤٢ بمصراته، يحمل الدكتوراه في الأدب والعلوم الإنسانية من جامعة محمد الخامس بالرباط، نشر الكثير من إنتاجه الأدبي في الصحف والمجلات الليبية والعربية، وتولى عدة مناصب ثقافية كان آخرها مستشاراً ثقافياً

لأمين الإعلام والثقافة، له عدة مؤلفات، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ غيث أو الفتى شهيد ـ ١٩٨٦، وهي مسرحية لقصيدة الشاعر أحمد رفيق المهدوي (غيث الصغير أو غيث اليتيم)، نشرت ضمن سلسلة الكتاب المسرحي، وقد قدّم لها المؤلف بمقدمة طويلة (٣١) صفحة عن الشاعر والقصيدة والمسرحية، ثم ذيلها بملحق أثبت فيه النص الأصلي للقصيدة المعنية، أثبت المصنف في المدونة المشهد الثاني والثالث منها فقط(١٧).

٥ ـ **عبد الباسط عبد الصمد** ولد عام ١٩٥٧ بمصراته، درس الفلسفة بجامعة قاريونس، نشر بالصحافة العربية وأعدّ وقدّم العديد من البرامج والأعمال الفنية والثقافية للإذاعة، ومن مسرحياته المطبوعة:

ـ ثورة صاحب العباءة ـ ١٩٨١.

ـ الزلزال ـ ١٩٨٢، قدمت لأول مرة ببنغازي عام ١٩٨٩ ضمن المهرجان المسرحي الوطني الرابع، وفازت بجائزة أفضل عمل مسرحي بالمهرجان الوطني المسرحي عام ١٩٩٣، كما فازت بالجائزة الأولى بمهرجان الدوحة المسرحي عام ١٩٩٣.

ـ ثورة الفلاحين ـ ١٩٨٣.

ـ الأخرس ـ ١٩٨٤.

ـ ملك يبيع أنفه، وأصحاب الكهف ـ مسرحيتان ـ ١٩٨٥.

ـ محاكمة العبدان ـ مسرحيته الشعرية ـ ١٩٧٩.

أثبت المصنف في المدونة اللوحة الأولى من مسرحية (ملك يبيع أنفه)، واللوحة الأولى أيضاً من مسرحيته الشعرية (محاكمة العبدان)(١٨).

القسم الثالث (المسرح المترجم)

أثبت المصنف في مدونته للمسرح الليبي في هذا القسم ثلاثة من الكتاب الليبيين الذين نشروا مسرحيات مترجمة، وهم (خليفة التليسي، علي فهمي خشيم، يوسف بالريش).

١ ـ **خليفة التليسي:** ولد عام ١٩٣٠ بطرابلس، عمل بالتدريس ثم إدارياً بمجلس النواب، كما عين وزيراً للإعلام والثقافة عام ١٩٦٤، ثم سفيراً، وفي عام ١٩٧٨ انتخب نائباً للأمين العام لاتحاد الأدباء العرب، من ترجماته المسرحية:

ـ الفنان والتمثال ـ ترجمة ـ نشرت عام ١٩٦٧ ضمن سلسلة الكتاب الليبي التي تصدرها اللجنة العليا للآداب، وجاءت في (١٦٨) صفحة من الحجم المتوسط، اختار المصنف للمدونة الفصل الثاني منها، وهي من تأليف الإيطالي (بيراندللو لويجي براندللو)، وتُعدُّ هذه الترجمة أول ترجمة ليبية في مجال الدراما التي تنشر في كتاب(١٩).

٢ ـ **علي فهمي خشيم** ولد عام ١٩٣٦ بمصراته، درس الفلسفة بالجامعة الليبية وجامعة عين شمس، تقلد عدداً من الوظائف العلمية والثقافية في ليبيا وخارجها أهمها رئاسة مجمع اللغة العربية بالجماهيرية، وخلال وجوده بقسم الفلسفة بكلية آداب بنغازي أسس مجلة (قورينا)، كما ساهم في إنشاء مجلة الحكمة، ومن ترجماته المسرحية:

ـ حسناء قورينا ـ ١٩٦٧، وهي مسرحية للكاتب الروماني (ماكيوس بلاوتوس) المولود في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد في سارسينا بإقليم أمبريا الإيطالي وهي إحدى مسرحياته الـ(٢١)، وعنوانها الأصلي (الحبل)، وهذه الترجمة تُعدُّ التجربة الليبية الثانية في مجال الترجمة الدرامية، وقد اختار المصنف الفصل الثالث منها للمدونة، ومما يذكر أنها عرضت أول مرة بطرابلس عام ١٩٦٧، كما عرضت بتونس عام ١٩٦٨.

ـ حسان ـ ١٩٧٥، وهي من تأليف

الشاعر والكاتب المسرحي الإنكليزي (فلاكر جايمس ألروا) المولود عام ١٨٨٤ في مدينة لويشام، عرضت أول مرة بطرابلس، واختار المصنف المشهد الثاني منها للمدونة(٢٠).

٣ ـ يوسف بالريش: ولد عام ١٩٥٣ بطرابلس، تخصص باللغة العربية من جامعة الفاتح، وبالاقتصاد وعلوم البيئة من جامعة لندن، نشر في الصحف والمجلات وقدّم عدة برامج إذاعية وتولى رئاسة تحرير مجلة أسرة نفط ليبيا وغيرها، كتب القصة والمقالة والنقد الأدبي والترجمة، ومن مسرحياته المترجمة المطبوعة:

ـ هيلين في مصر وساعة الحائط ـ مسرحيتان ـ ٢٠٠٦، اختار المصنف للمدونة الفصل الثالث من مسرحية هيلين في مصر، والتي هي من تأليف (جون غرانسيس اليكسندر ستوبس) المولود ببريطانيا عام ١٨٢٤، وقد قضى المؤلف مدة من الزمن قنصلاً لبلاده في مصر، كما عاصر ثورة يوليو، كذلك اختار المصنف جزءاً من مسرحية ساعة الحائط، وهي من تأليف (آسيف كريميوي) الكاتب الهندي الإنكليزي(٢١).

القسم الرابع (تاريخ المسرح الليبي):

ذكر المصنف في مدونة المسرح الليبي في هذا القسم ثمانية كتّاب نشروا كتباً في تاريخ المسرح الليبي، سأستعرضهم باختصار مع مؤلفاتهم وتبيان أهم ما جاء فيها:

١ ـ بشير عريبي (١٩٢٢-١٩٩٢)، ولد بطرابلس، تخصص في دراسته بالترجمة من الإيطالية إلى العربية، له كتاب بعنوان (الفن والمسرح في ليبيا) نشره عام ١٩٨١، تناول فيه تاريخ المسرح الليبي(٢٢).

٢ ـ **تيسير بن موسى**: ولد عام ١٩٣٠ بسورية، وفيها أتمّ دراسته بقسم التاريخ عام ١٩٦٤، عاد إلى ليبيا عام ١٩٦٩، فعمل محرراً بقسم الأخبار، كما صار مسؤولاً بعدّة مجلات أدبية، كتب للإذاعة عشرات البرامج والمسلسلات، كما كتب عدّة كتب في التاريخ، أما في المسرح وتاريخه فله كتاب (أعلام مسرحيون) نشره عام ٢٠٠٧، تحدث فيه عن هنريك إبسن، وعبد الله القويري، وعلي أحمد باكثير، وأوغست يوهان ستريندبرغ، وأنطون تشيخوف، أما خاتمة الكتاب فكانت بعنوان (يغتالون المسرح ليلاً ويندبونه نهاراً)(٢٣).

٣ ـ **المهدي أبو قرين**: نشر كتاباً بعنوان (تاريخ المسرح في الجماهيرية) عام ١٩٧٨، تناول في الفصل الأول منه حضارة ليبيا وعلاقاتها بمصر واليونان والفينيقيين، وليبيا بعد الإغريق، وتناول في الفصل الثاني المسارح الأثرية في ليبيا (صبراتة، لبدة، طلمثية، شحات، سوسة) وفي الفصل الثالث تحدث عن بعض الظواهر المسرحية، أما الفصل الرابع فخصصه للمسرح الليبي الحديث في (طرابلس وبنغازي ودرنة وسبها)(٢٤).

٤ ـ **عبد الحميد المجراب**: المولود عام ١٩٣٨، من مؤلفاته كتاب (المسرح الليبي في نصف قرن) نشره عام ١٩٨٦، تحدث فيه عن الظاهرة المسرحية في الثقافة العربية، والتراث الديني والشعبي، وعن رواد المسرح الأوائل، وخصص فصلاً للحركة المسرحية الليبية خلال الفترة (١٩٢٨-١٩٦٦)، كما تحدث فيه عن النقد المسرحي للنصوص، وعن مسرح الطفل والشباب(٢٥).

٥ ـ **عمران بوريس**، المولود عام ١٩٤٤ ببنغازي، درس الحقوق بجامعة عين شمس، وله عدة مؤلفات في الحقوق، وله كتاب جمع فيه فن المسرح مع فن المحاماة بعنوان (الفن المسرحي وفن المحاماة عالمياً وليبياً) نشره عام ٢٠٠٦، تناول فيه المسرح في الحضارات القديمة مثل الهند والإغريق والمسرح عند قدماء المصريين وعند الرومان، ثم المسرح في العصور الوسطى وعصر النهضة في أوروبا، وبعد ذلك تناول المسرح في القرن التاسع عشر في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، ثم المسرح عند العرب عموماً

وعند الليبيين خصوصاً قديماً وحديثاً، وخصص القسم الثاني من الكتاب للمحاماة عند الشعوب قديماً وحديثاً(٢٦).

٦ ـ **محمد يونس أبو سويق:** المولود بدرنة عام ١٩٤٥، تخصص بالفلسفة وعلم الاجتماع، من مؤلفاته كتاب (محمد عبد الهادي مؤسس المسرح الليبي) نشره عام ١٩٩٩، تحدث فيه عن المسرح في ليبيا وعن حياة الفنان محمد عبد الهادي الذي أسس أول فرقة مسرحية في ليبيا، كذلك تناول المهرجانات المسرحية الوطنية الليبية(٢٧).

٧ ـ **جمعة قاجة:** ولد بطرابلس عام ١٩٤٦، درس الإخراج السينمائي والمسرحي بالقاهرة، ثم درّس بعدّة جامعات عربية وعالمية، له عدّة مؤلفات عن المسرح والفن، ومنها كتابان في تاريخ المسرح، الأول (المسرح والهوية العربية) نشره عام ٢٠٠١، والآخر (دراسات في المسرح العربي الحديث) نشره عام ٢٠٠٥.

٨ ـ **علي رشدان:** ولد بمصراته عام ١٩٦٠، درس القانون، وألف في تاريخ المسرح كتاباً بعنوان (تاريخ المسرح في مصراته) نشره عام ٢٠٠٥، بعد أن نشره على حلقات في جريدة الجماهير(٢٩).

القسم الخامس (كتابات حول المسرح):

تحدث المصنف في هذا القسم من مدونة المسرح الليبي عن ستة كتاب ليبيين نشروا كتباً حول المسرح، وهم باختصار:

١ ـ **عبد الله هويدي:** المولود بطرابلس عام ١٩٣٦، نشر عام ١٩٧٥، كتاب (آفاق مسرحية) تحدث فيه عن الشعر والرمز في المسرح وعن الجمهور والمسرح، والمسرح والكلمة الملتزمة، كما تحدث أيضاً عن النقد المسرحي(٣٠).

٢ ـ **عبد الحميد المجراب:** المولود بطرابلس عام ١٩٣٨، نشر عام ١٩٧١ كتاب (قضايا مسرحية) بعد أن نشره على شكل مقالات، تحدث فيه عن نشأة المسرح والديكور والحوار المسرحي، وعن بعض أعلام المسرح الليبي، وأعلام المسرح اليوناني مثل أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأرستوفانيس، وأعلام المسرح الفرنسي مثل بيركورني وجان راسين، وختم كتابه بالأسس الفنية للمسرحية الناجحة(٣١).

٣ ـ **البوصيري عبد الله:** المولود عام ١٩٤٦، نشر ثلاثة كتب عن المسرح، الأول (تطور المفاهيم المسرحية) ١٩٧٤، تحدث فيه عن المسرحية اليونانية والرومانية واليصاباتية وعن المسرحية الرومانطيقية والواقعية والرمزية والتعبيرية والواقعية الجديدة، والثاني (حول شعار المسرح أستاذ الشعوب) ١٩٧٨، تحدث فيه عن فلسفة المسرح والتصاقه بحياة الشعوب، وعن أحداثه التي تنشأ من نضاله اليومي، والثالث (حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري) ١٩٨٤، تحدث فيه حول المرحلة التحضيرية وأهم أطوارها، وعن مرحلة نمو الشخصية الإبداعية، وعن الهزيمة ونضوج الشخصية الإبداعية(٣٢).

٤ ـ **سليمان كشلاف** (١٩٤٧-٢٠٠١): ألف كتابين عن المسرح، الأول (بعد أن يرفع الستار) ١٩٨١، وهو مجموعة آراء نقدية، والآخر (وجوه خلف الأقنعة) ٢٠٠١، وهو أيضاً متابعات نقدية(٣٣).

٥ ـ **أحمد عزيز:** المولود عام ١٩٥٠ بطرابلس، درس الفن المسرحي بالقاهرة من مؤلفاته كتاب (مسرحيات بين النقد والتحليل) نشره عام ١٩٨٤، وهو مجموعة من الآراء النقدية التي تجمع بين النقد التطبيقي والنظري، كما تجمع بين الاهتمام بالنص الليبي والنص العربي(٣٤).

٦ ـ **فوزي عبد الله:** المولود عام ١٩٦٠ بطرابلس، له كتابان عن المسرح، الأول (مواسم مسرحية) نشره عام ٢٠٠٨، وهو دراسات نقدية لبعض المهرجانات المسرحية، والجوائز، وعن بعض المسرحيين العالميين،

والآخر (ملامح من المسرح الليبي المعاصر) نشره أيضاً عام ٢٠٠٨، تحدث فيه عن رواد المسرح الليبي(٣٥).

المسارد...

ينهي المصنف موسوعته (مدونة المسرح الليبي) بمسارد علمية بلغت أربعة عشر مسرداً، التي تقدم حركة نشر الكتاب المسرحي بلغة الأرقام لتضع أمام الباحث عدد الإصدارات ونوعيتها وتسلسلها الزمني، فلغة الأرقام في غاية الأهمية، لأنها تشير إلى هبوط وصعود مؤشر النشر في مجال المسرح مما يفجر أمام الباحث والدارس المهتم جملة من الأسئلة حول أسباب صعود حركة نشر الكتاب في عقد الثمانينيات (مثلاً) حتى وصل إلى ست وعشرين إصداراً ثم أخذ في الهبوط والتراجع خلال السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين.

وأخيراً:

هذا عرض سريع لمدونة المسرح الليبي التي ضمّت نصوصاً من الإنتاج المسرحي المطبوع، وتراجم مؤلفيها، قام به باحث بمفرده، وهو عمل قد تنوء مؤسسة عن صنع مثله، هذا العمل الذي يعجب كل باحث يقدر هذه الأعمال التي تؤرخ للحركات الأدبية كما تترجم للأعلام، ولعلّ عرضنا هذا يكون نوعاً من أنواع التكريم لمن قام بهذا العمل.

الهوامش

١ ـ مدونة المسرح الليبي ١/٣٥ من مقدمة المصنف.
٢ ـ المدونة ١/٣٦-٤٠.
٣ ـ المدونة ١/١٣-٢٠ من مقدمة الناقد البوصيري.
٤ ـ المدونة ١/٢٠-٢٦.
٥ ـ المدونة ١/٤٧-٩٢.
٦ ـ ١/٩٥-١٣٠.
٧ ـ ١/٤٧٩-٥٠٩.
٨ ـ ٢/٣١١-٣٥٠.
٩ ـ ٣/٢٥-٣٤.
١٠ ـ ٣/٣٩-٦٠.
١١ ـ ٤/٦٣-٧٨.
١٢ ـ ٣/٩١-٩٩.
١٣ ـ ٣/١٠٣-١٢٠.
١٤ ـ ٣/١٢٧-١٤٥.
١٥ ـ ٣/١٤٩-١٧٦.
١٦ ـ ١/٣٢٣-٣٣٧ و٣/١٧٩-١٩٤.
١٧ ـ ٣/١٩٧-٢١٤.
١٨ ـ ٢/٣٧٩-٣٩٧ و٣م٢١٧-٢٣٥.
١٩ ـ ٣/٢٤١-٢٧٨.
٢٠ ـ ٣/٢٨١-٣١٥.
٢١ ـ ٣/٣١٩-٣٥٢.
٢٢ ـ ٣/٣٥٧-٣٥٩.
٢٣ ـ ٣/٣٦٧-٣٦٦.
٢٤ ـ ٣/٣٦٩-٣٧١.
٢٥ ـ ٣/٣٧٥-٣٧٧.
٢٦ ـ ٣/٣٨١-٣٨٧.
٢٧ ـ ٣/٣٩١-٣٩٩.
٢٨ ـ ٣/٤٠٣-٤٠٨.
٢٩ ـ ٣/٤١١-٤١٤.
٣٠ ـ ٣/٤١٩-٤٢٢.
٣١ ـ ٣/٤٢٥-٤٢٦.
٣٢ ـ ٣/٤٢٩-٤٣٥.
٣٣ ـ ٣/٤٣٩-٤٤٤.
٣٤ ـ ٣/٤٤٧-٤٤٩.
٣٥ ـ ٣/٤٥٣-٤٥٨.

□□

الأديب المسرحي وليد فاضل

د. علي سلطان

عرفت الأستاذ وليد فاضل من زمن لا بأس بطوله في جمعية المسرح في اتحاد الكتاب العرب بدمشق. وكان قد ألف العديد من المسرحيات وقام بإخراج بعضها أيضاً. وكانت له مكانة طيبة بين الكتاب عموماً والمسرحيين خصوصاً، وخاصة أنه كتب في موضوعات كثيرة، وأولها الأساطير المشهورة في التاريخ الذي طبع المثلث الجغرافي ما بين أثينا في اليونان متجهاً نحو الشرق إلى قبرص وإلى الساحل السوري وخاصة القسم الشمالي منه في كيليكيا وعلى امتداد الساحل السوري إلى لبنان حيث الكنعانيون والفينيقيون والآلهة كزيوس وأوروبة أميرة صور وقدموس وغيرهم. وعندما كتب عن أحداث هذه المنطقة نحس أنه يكتب تاريخ سورية القديم المديد صانعة الحضارة الأوروبية التي حملت اسمها من أوروبة ابنة أنشار ملك حور، وأسماء أخرى مثل عشتار وأدونيس، تلك الأفكار التي يرددها عشاق سورية واسمها ووجودها.

وقد أولع وليد فاضل بهذه الأساطير، وكان حتى رحيله مولعاً بها، حيث يجول دون رقيب بين أحداث خارج العقل العادي. وينفرد باللعبة كما يشاء، فينصر الأبطال حيناً ويهزم أبطالاً آخرين أحياناً أخرى، ويحرك الآلهة القديمة ويستخرج منها المعاني العصية التي تقدم أفكاره الأدبية والسياسية والتاريخية بعد أن يكون قد شكلها من جديد غير عابئ كثيراً بمطابقتها لأحداث التاريخ. وقد كتب مسرحية أدونيس وأفعاله الخارقة التي تجاوزت العقل واللامعقول عن قصص الآلهة والآلهات التي تجاوزت القدرات البشرية، وكل هذا خارج من خيال أرخى صاحبه له العنان.

[تقول عشتار في مسرحية أدونيس، الثيران تسعى خلف أناثها، والريح خلف السحاب، وأنا وحيدة أطلب حبيبي فلا أجده، سيد الآلهة غطاه بردائه فحجبه عن العيون والأبصار، وأوصاني الحكيم هرمس أن أضع لك كأس الخمر شجرة البلوط، والكأس ابن الكرمة. وسيدخل إليك أدونيس الذي لن يلاحظ وجودها، سيدي وإلهي وحبيبي ونجواي، سأبتدي لك بثوبي اللازوردي، فهو يهوى الفيروز من الألوان. سأبعد فتحة الصدر إلى ما دون السرة، فيبدو له خطفاً جمال ثديي، فيقع في بركة الحليب، عسلي طازج رغم أن كل الألسن ذاقته، وعسلي بكر رغم أن كل الشفاه مسته، هذا الإله الساحر طعام جميل لوجبة ملكية فاخرة. التهمه صباحاً مع تغريد الكنار حين تسرح الريح جدائلها. إنني ظلك، سأخلع ردائي الفيروزي لأرتدي الأرجواني، سترى جسدي كما هو رغم ارتداء الأرجوان].

وللأستاذ وليد مسرحيات أسطورية أخرى مثل: جلجامش واليسار. وأوروبة التي تحدثنا عنها التي أعطت اسمها إلى أوروبا، ونقلت مع غيرها الحضارة والأبجدية إلى اليونان، وكان الإله زيوس قد خطف أوروبة فعاشت في اليونان ومن هناك انتقلت إلى أوروبا

وشواطئ إفريقية.

ونلاحظ قبل أن ننتقل إلى المسرحيات التاريخية التي كتبها الأستاذ وليد أن هناك في كتاباته تناسباً بين حجوم مسرحياته وبين أهمية مواطنيه وشخصياته، فالكبير فيها قد كتب عن الكبار من الأبطال في التاريخ مثل زنوبيا والحسين، وحتى في الأسطورة مثل أدونيس.

وعندما يكون الأبطال، وهنا البطلات من الضعف الحياتي المعتاد والحديث والمعاصر، نجده يكتب لها حجوماً متوسطة أيضاً، وعندما تصغر الشخصيات تصغر المسرحيات، وعندها تُضم مع أعداد كثيرة من المسرحيات في كتاب صغير واحد، أو تنشر في مجلة.

ونجد هنا أن مسرحية زنوبيا أو الحسين التاريخيتين الكبيرتين قد انفردتا بوجود شخصيتين مهمتين زنوبيا والحسين لهما أثر كبير في التاريخ الحقيقي. ولو شئنا أن نعرف رأي الأستاذ وليد بزنوبيا مثلاً بما يخصها ويخص شخصيتها وعظمتها، نجده يصفها على لسان الفيلسوف لونجين مستشارها بتعابير عالية جداً وجبارة مغمسة بنفحات روحية ممجداً عظمتها: [إن انهارت أعمدة تدمر، فأنت الأساس الذي تشاد عليه الهياكل، والعمود المقدس الذي حُرِّم عليه الانهيار، وإن زُعزع بناء هذا الهيكل، ففي إرادتك يجد الثبات. إرادتك شموخ في هذه الأعمدة، وروحك مجلاها ومظهرها، والنار في اشرئبابها تسعى نحو النور وليس إلى الهاوية. اسم زنوبيا تحمله أعمدة النصر من أهرامات مصر إلى البحر الأسود، ومن شواطئ المتوسط إلى ماء الفرات، وأمجادها تتلى، فكحلن الجفون وانثرن العطور، فشمس الشرق الفواحة ستشرق علينا من الغرب.

وعلى قدر العظمة السامقة انتقى لها وليد فاضل نهاية مأساوية أكثر مما ينبغي. كتب لها التاريخ أكثر من نهاية كالقتل أو الانتحار أو النفي بينما كانت في المسرحية فجائعية. وقد ذبح الرومان ابنها وطلبوا منها شرب كأس من دمه إضافة إلى ما لاقته من الإهانة والذل والاحتقار، وكان الإمبراطور أورليان يريد استسلام إرادتها مقابل العفو عن ابنها، فرفضت: {فمن كان مولده من الشمس، فإلى الشمس منتهاه، فكيف أدنس نفسي بغبار الأرض وديدانها المحتقرة].

وطلب منها أورليان أن تخاطبه وهي ذليلة، وهو إله ساطع، وطلبت من أورليان أن يحز الكاهن رقبتها فرفض حتى لا يراها التدمريون بطلة. وأعطاها طوقاً ناعماً تضعه حول عنقها عبودية فرفضت. ثم يستخرج وليد فاضل جملاً كثيرة تعبر عن عظمتها.

لكن التاريخ الحقيقي يقول إن ملكة تدمر بطلة من أبطال هذا التاريخ قبل أن تكتبها المسرحيات ووضعها التاريخ على قمة من قممه العالية.

*

وقد تكون هذه المآسي التي ذكرناها والتي لم نذكرها سبباً مهماً مباشراً أو غير مباشر، وأنها جعلت كاتبنا يتجه إلى قضايا أخرى تبعد كل البعد عن الدراما والمآسي. وظهرت هذه القضايا في مسرحياته صغيرة الحجم، وظل الأستاذ وليد مواظباً على كل كتاباتها، وهي تتجول بين مواضيع كثيرة، لا تأخذ حيزاً كبيراً من الزمان ولا المكان في عرضه لها. وتتراوح قضاياها بين الأفكار المطروحة في عصرنا هذا. وقد يكون من أهم ما كتب في هذا الباب [كموضوع أو نوع ثالث، بعد الأسطورة والتاريخ] تلك الصراعات السياسية والعسكرية والانقلابات والحكومات الفردية الاستبدادية ذات الأساليب العنيفة التي يمارسها أولئك الحكام.

وكتب في ذلك عن مثال بما كان يجري في الأرجنتين، إذ كان الزبانية يلقون بالضحايا في خليج أسماك القرش، حيث تقرمهم هذه الأسماك بلحظات دون أن يرف لأحد من هؤلاء الزبانية جفن.

لفتة طيبة من الكاتب نحو هؤلاء البؤساء

المحكومين بالتقريش. وإذا كان الأستاذ وليد قد زار الأرجنتين في خياله وزار المقرشة، فنحن لا نشك بأنه لم يفكر فعلياً بعد ذلك أن يزور هذا البلد سواء كان فيه سمك القرش أو الفرنك. لكن هل توجد هذه الخلجان القرشية فقط في الأرجنتين، سلامتك يا أستاذ.

وبعيد قليلاً عن هذه الانقلابات والمقارش، كانت تختلط في ذهن كاتبنا وتزدحم في رأسه الأفكار، ولا نعرف لأي سبب كانت تخرج منه مسرحية صغيرة قبل غيرها، لكن تحت ضغط هذه المآسي الأخيرة قد لعبت كثيراً في رأسه، وهو الحساس العاطفي المزاجي، ولكن حتى يروح عن نفسه لجأ إلى المآسي المضمرة العبثية واللامعقولة، والتي تحمل في ثناياها حزناً بارداً أو غير معقول أيضاً. واعتمد في ذلك على المسرحيات الصغيرة التي لا تتجاوز الواحدة عدة صفحات صغيرة، ووفت غرضه لأن كل واحدة تحمل معنى ما، وبكثرة هذه المسرحيات استطاع أن يؤلف مواضيع كثيرة، وهذا مهم وربما أكثر من موضوع تراجيدي واحد.

وجاءت هذه المسرحيات الصغيرة طريفة تجعل الفم يبتسم، ومنها كان يخرج العابر لهذه المسرحيات مصاباً بمرض نفسي أو اكتئاب أو سلوك فيه شيء من اضطراب بالعقل وضعف بالذاكرة وانفصام وجنون. وكان أخطر ما في هذه الحالة، هو الانتقال والتبدل ما بين العقل الطبيعي والجنون. وكان الكاتب يراقب تلك الحالة ويسجل مآسي كثيرة منها واحدة لشاب مارست عليه مجنونة تقلباتها بين الصحو الشديد والجنون المطبق.

ومن عجائب وليد فاضل امرأتان تندبان وتبكيان على قبر واحد، وحدث صراع شديد بينهما على رجل مدفون في هذا القبر، وكل منهما تدعي أنه كان زوجها، وكانتا تتقاتلان على من له الحق بالبكاء والندب على هذا المقبور. وكتب عن أختين تعملان بجمع القمامة، وعن مسرحية أخرى صغيرة مثلت فيها صبية دور المانيكان بثوب جميل، فجاءت امرأة واشترت الثوب والمانيكان معاً. ومسرحية الحوت الأزرق الذي اتفق مع زوج امرأة يحبها، بأن يخلي الرجل في وقت محدد البيت لدخول الحوت الأزرق من الشباك حيث يلتقي بالزوجة المذكورة، وهناك النساء الدجاجات وتأملاتهن قبل الذبح. ونحن نقدر على التخيل من تكون تلك النساء ومن يكون الحوت الأزرق. ولا ندري لو تيسر إظهار هذه المسرحيات في التلفزيون والإذاعة، هل من إدهاش!

*

ومن خلال هذه المسرحيات الصغيرة، نرى الانحياز الكبير لكاتبنا إلى النساء بشكل واضح ومميز ولكن ألا يجوز التساؤل هنا، هل يمكن أن تكون مسرحيات خالية من النساء، والجواب بحالة عامة لا يجوز، لأن النساء يمثلن دون عناء منهن مركز الجذب للرجال في المسرح والأدب والحياة، وكأن الطرفين قد استقرا على هذه الصورة ذات القطبين اللذين يهزان أرواح البشر، كل البشر وغيرهم من الكائنات الحية الأخرى.

وإن كان الكثير والعام من الكتاب على أنواعهم، أو في كل مواضيعهم يضعون الرجل في المقام الأول في كل أنظمة المجتمعات، ثم تأتي.... وقد لا تأتي من بعد النساء، فإن الكاتب المسرحي وليد فاضل عكس الآية السابقة وفضل النساء على الرجال، فوضعهن في مسرحياته في المقدمة والمقام الأول. وربما كان السبب بعد أن كتب عن الإلهات والبطلات التاريخية، أنه عندما نزل إلى المجتمع لم يجد بين نساء هذا المجتمع بطلات أخريات، بل وجد فيهن الضعف والجهد والضحالة والمؤامرات والحقد وصفات سيئة كثيرة أخرى. وعندما كتب عن تلك النساء، جردهن من كل وجود محترم وأدخلهن في مواصفات دونية حتى سواهن بالدجاجات. فهل أراد كاتبنا أن يهز النساء هزاً عنيفاً على

واقعهن حتى يخرجن منه ويتحررن، هذا في ألطف الأحوال.

ولو عدنا إلى مسرحياته الصغيرة وعرضنا إلى أسمائهن لوجدناها في معظمها نسائية مثل: إيفا، لميس والقطط، رجل وامرأة في حوض السمك، الممرضة والرجل العجوز، الدمية وليلى من المرآة، تأملات الدجاج [النساء المدجنات]، المانيكان... إلخ.

يقدم وليد فاضل مسرحياته هذه بأسلوب سلس وبكلمات مفهومة وبسيطة، مع أن الموضوع عبثي يحتمل الكتابة الغامضة وغير القابلة للفهم أو التأويل. وكانت معاني جمله وكلماته مع بساطتها تظهر في البداية سهلة، ثم يحس القارئ معانيها الحارقة، وهو لا يشعل فيها اللهب من أول مرة، لكنه يسير باعتدال، وتتلاحق جمله القصيرة الواحدة إثر الأخرى حتى يصل مقام الحديث عنده إلى هزة عنيفة يشعر بعدها هذا القارئ قيمة الكلمات وحرقة المعاني. ويأخذ كاتبنا حريته في أوصاف بطلاته من النساء، وأظنه أنه كان يتوقف قليلاً أو كثيراً عندما يغرق في الوصف كما نرى، وربما لا يرى آخرون، وقد تابع وصفه غاضاً بصره عن الحرج.

ونعرض هنا بعض هذه المسرحيات الصغيرة التي تكشف عن نساء بائسات تافهات ثرثارات... في سطور قليلة: امرأتان من جامعات الزبالة، تجد إحداهن بضع دولارات في الزبالة فتشتري جبنة فاسدة وتأكل الاثنتان وتتسممان وتموتان بعد عشاء لم تذوقا مثله في حياتهما.

ـ امرأة نظرت إلى نفسها في المرآة فلم يعجبها شكلها، وكانت تحب الرجال، وعندما كانت تحسن شكلها أمام المرآة كان الرجل لا يحلو له إلا قضم لحم النساء، وقد عاف كل لحوم الدنيا واستقر على لحوم النساء. وجاءت امرأة عاقلة ونصحت النساء بإلغاء المرايا.

ـ كانت أستاذة جامعية متقاعدة [٦٠ سنة] ترى أن الحركة تعيد إلى الزواج إحساساً متوثباً، بينما كان زوجها الأستاذ المتقاعد أيضاً يرى أن الزواج مثل قطبي المغناطيس في الأول يتجاذبان، وعندما يتحولان إلى قطب واحد يشيخ المغناطيس وحيد القطب ويتنافران مثل هيمنة القطب الواحد في العالم.

ـ مسرحية تأملات الدجاج قبل الذبح حيث نزل المؤلف بالنساء إلى مستوى الدجاجات النقاقات لأنهن مثل الفتيات لكن لا أحد يلوم الدجاجات إذا أقامت علاقات بالديوك على عكس الفتيات. وكانت الدجاجات تمتنع عن الأكل حتى لا تسمن فيشتريها الزبائن وتذبح وتنتف، وإذا بقيت نحيفة تعيش أطول.

ـ ومسرحية الدمية حيث كانت أولغا تكره الرجال وتحاول اجتثاثهم جميعاً. وكانت كلما تخلصت من رجل شعرت بالراحة، لكنهم كثيرون كالذئاب، ورسالة المرأة التاريخية هي اجتثاث الرجال. ولقيت مرة الشاب سمير فأطلقت عليه الرصاص، ثم زارته في المستشفى وسألته بكل برود عمن فعل به ذلك، وأنه لو حدث له مكروه لقتلت نفسها.

والنهايات واحدة وسلبية، الانفصال إلى الرصيف أو المستشفى أو القبر، وبطلات هذا الزمان بهن مس، وهن مظلومات ومقهورات، ويكثر المس في هذا الصنف من التفكير، وعندما يختلط العقل يتحول الرأس إلى رأس دمية،

وقبل أن نصل إلى نهاية لا بد منها، نود أن نسأله أو نسأل عامة، لماذا لم يطرق الحب في صورة ما من صوره القلبية البراقة التي تملأ الجو سعادة وفرحاً. لا شك في أنه عرف أنه لم يطرق هذا الباب الجميل، لكنه لم يذكر، هل أشفق على الحب حتى لا يسمع شكوى حبيب من حبيب بعد كل الذي مر بينهما من عشق وذوب وفداء في زمن مر ولم يعد. وماذا يفعل لكل الكلام الحلو يذيب الروحين هل كان يرى أن ليس للحب مقام بين أحزان

النساء، حب سكن الربيع المورد: قد يكون الأستاذ وليد قد خص الحب بزمان آخر أو مكان آخر، وربما كتبه ولم نقرأه. لكننا نرى مسرحياته التي قرأناها، كلها شهادة ومشاهدة، وتأمل في أصناف من الخلق كثير. ومع ذلك فالناس متفقون على أمور كثيرة دون أن يعرفوا بعضهم أو يتجادلوا، وأنه لا بد في حقيقة أخرى أن نصف المجتمع الذي طرقه الواقع المحزن، أن يمسك بأيدي النصف الآخر إن لم يكن قد بدأ أصلاً.

وكأني بالصديق وليد بعد كل هذا التجوال بين الخلق في مسرحياته جالساً بين أفكاره وظلالهن وقسوتهم، يتلفت هنا وهناك فلا يرى العظيمات إلا وهن معلقات بجدائلهن بأفلاك عالية في ذروة الزمن. ولا يسمع حوله إلا نحيب العذاب لنساء غير ناجيات بأثواب الكرامة يمضغن مر العشرة القاتلة أو يهربن من فسحة العقل إلى رحاب الجنون أو هاربات من بشر إلى هيئة دجاجات في أقفاص بانتظار سكين أو ديك أو من جرعة سم إثر حظ عظيم.

وإذا كان الحزن بطل المواضيع هنا، فلنقدم آخر نكتة سمعتها من وليد فاضل، علها تبعث الابتسام بيننا فقال: عندما يبدأ الشجار بين الرجل وزوجته في حمص، يخرج الرجل خيطاً من جيبه ويربطه على بطنه، وسألنا إن كنا نعرف السبب، وعجزنا فقال: حتى لا تقول له زوجته يا فلتان.

رحم الله الأستاذ وليد فاضل، وكانت الجلسة معه تساوي كثيراً.

□□

الدكتور نبيل حفار
شاهد على الحركة المسرحية

حوار: عبد الناصر حسو

عصمت كامل إسماعيل

الدكتور نبيل حفار من أهم الأصوات النقدية المسرحية في سورية، أستاذ سابق في قسم الدراسات المسرحية منذ تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وحتى تقاعده حيث أشرف على العديد من مشاريع التخرج ورئيس تحرير سابق لمجلة "الحياة المسرحية" كما أنه من أهم المترجمين الذين ترجموا عن اللغة الألمانية في الوطن العربي، وهو حالياً رئيس الموسوعة العلمية في سورية ومستشار التحرير في مجلة "الحياة المسرحية"، أجرينا هذا اللقاء الثقافي معه إيماناً منا بأن الحياة المسرحية لا تنفصل عن الحياة الثقافية العامة، وكان سعينا أن نربط الحركة المسرحية بالحياة الثقافية في سورية منذ بداية حياته مستفيدين من مشاهداته وآرائه ليكون اللقاء شاهداً على مرحلة معينة من تاريخ الحركة الثقافية في سورية كونه أول من اختص بالدراسات النقدية المسرحية بشكل أكاديمي.

□ في بداية الستينيات، كان لدينا مخرجون أكاديميون مثل علي عقلة عرسان، وأسعد فضة وآخرون، تخرجوا من أكاديميات غربية مثل حسين إدلبي ويوسف حرب، ثم جئت أنت كأكاديمي من جامعات ألمانيا، وكنت الوحيد المختص في الدراسات المسرحية، ثم جاء الدكتور نديم مغلا محمد، والدكتورة ماري إلياس وحنان قصاب حسن وقبلهم بكثير جاء الناقد عرفان عبد النافع، ومنذ سنوات أوفد المعهد العالي مجموعة من خريجي المعهد للدراسة في حقول الدراسات المسرحية المتنوعة؟

□□ بالنسبة لعلي عقلة عرسان وأسعد فضة، فقد تخرجا من معهد التمثيل في مصر، وكان حسين إدلبي الذي يكبرني بخمس سنوات قد درس الإخراج المسرحي في معهد ماكس راينهارت في النمسا، وهو من المخرجين القدامى الذين تخرجوا من أوروبا، وجاء المخرج خضر الشعار، وكذلك المخرج شريف خزندار، ثم كان المخرج هاني إبراهيم صنوبر الذي درس الإخراج في أمريكا وهو فلسطيني الأصل عمل مخرجاً مسرحياً في سورية منذ بداية المسرح القومي حتى عام ١٩٦٧، ثم عاد إلى الأردن وأخرج عدة مسرحيات لبضع سنوات ثم سافر إلى أمريكا.

هذا يعني أن الاثنين (عرسان وفضة) درسا الإخراج المسرحي وعملا في المسرح القومي محترفين منذ بداية تأسيس المسرح القومي، ويجب الأخذ بعين الاهتمام مستوى الموهبة عند كل واحد منهما، وكيف انعكست

في إنتاجهما المسرحي.

أما بالنسبة لي فقد سافرت إلى ألمانيا الديمقراطية عام ١٩٦٥، ودرست اللغة الألمانية سنة واحدة ثم انتقلت إلى الجامعة حيث كنا أربعة طلاب سوريين فقط.

□ في المعهد نفسه؟

□□ نعم، وبعد أن انتقلنا إلى الجامعة، دخلت قسم الأدب واللغة الألمانية حيث يتخصص الطالب فيه إما بفقه اللغة أو بالأدب أو بالمسرح، فتخصصت بالمسرح لأن له ميزة بحيث يقوم الطالب لفترة ثلاثة أشهر بدورات تدريبية داخل المسرح، إما صيفاً أو شتاءً كما يريد، لكن بالمقابل يجب أن يعوض الطالب فترة الدورة التدريبية، بمعنى إذا خضع الطالب للدورة في الشتاء فلا يعطّل في الصيف، لأنه سيقدم الامتحانات التي لم يقدمها في الشتاء، وكان الأفضل للطالب أن يخضع في الشتاء لفترة تدريبية، لأن الموسم المسرحي غني ومتنوع بالعروض، وعادة يتم التحضير للعروض المسرحية في الصيف والشتاء غير أنها تكون كثيفة في الشتاء، وفي الصيف تقدم العروض هناك على خشبات المسارح وفي الهواء الطلق أيضاً.

□ هل كانت لديهم مواسم مسرحية كما هي موجودة لدينا في سورية؟

□□ يبدأ الموسم الرسمي في ألمانيا في ٢٠ آب وينتهي في آخر أيار، إذ نجد في كل يوم عرضاً جديداً يقدّم على خشبات المسارح.

□ كم عدد المسارح في المدينة التي كنت تدرس فيها؟

□□ في مدينة لايبزغ وحدها حيث كنت أدرس فيها، يوجد ١٢ مسرحاً في مركز المدينة علماً أن المدينة ليست كبيرة، وأهميتها أتت من وجود جامعة لا يبزغ التي عرفت فيما بعد بجامعة كارل ماركس، وكذلك لوجود معرض الكتاب الدولي وهو أهم معرض في العالم، إذ كنا نغادر المدينة صيفاً إلى مدن أخرى لشدة الازدحام فيها.

□كنت أول مختص بالدراسات المسرحية (النقدية والنظرية) في تلك الفترة، ما الذي دفعك لاختيار دراسة المسرح دون فرع آخر أكاديمياً؟

□□ كنت أتابع العروض المسرحية في دمشق مع العائلة كما هي العادة، حيث كنا نذهب كل يوم خميس إلى المسرح الذي كان موجوداً في نهاية الصالحية "سينما عايدة"، كان اسمها "سينما فريال"، ثم تحول اسمها إلى "سينما القاهرة" أثناء فترة الوحدة. وهي صالة سينما ومسرح معاً، تشبه هذه الصالة من الداخل أي مسرح أوروبي، بمعنى أنه يوجد فيها صفوف من المقاعد والبلاكين بشكلها الدائري، ومكونة من ثلاثة طوابق بينما عمق الخشبة يمتد ثمانية أمتار، حيث كانوا يقدمون عروضاً مسرحية يومي الخميس والجمعة فقط، أما بقية الأيام فكانت تقدم فيها أفلام سينمائية، وكذلك كانت الفرق المصرية الزائرة تقدم عروضها عليها إضافة إلى فرقة المسرح الحر للفنان عبد اللطيف فتحي، وعادة يكون جمهور المسرح من العائلات، تحجز العائلة صفاً كاملاً من المقاعد، ونادراً ما كنا نرى شخصاً يحضر وحيداً (لم يكن هناك محجبات إلا نادراً)، فالجو الاجتماعي كان منفتحاً جداً عما هو عليه اليوم.

□ أتعني ذلك في فترة الأربعينيات والخمسينيات؟

□□ لا، أنا من مواليد ١٩٤٥، بدأت أدخل المسرح مع العائلة عندما كان عمري ست سنوات، أي في العام ١٩٥١ إضافة إلى ذلك، كان والدي تاجراً في البزورية، كنت أذهب إليه في الصيف ونجتمع نحن أولاد التجار لنقوم بجولات في المدينة، ونكتشف الأماكن التي لا نعرفها، وكنا نرتاد مقهى النوفرة ومقهى العمارة اللذين كانا يقدمان خيمة كراكوز وعيواظ، والحكواتي خاصة في رمضان، كان الجو مختلفاً عما هو الآن، وله طابع مميز وخاص، وهذه الأشكال متقاربة من حيث مفهوم المسرح، فالحكواتي يحكي

ويمثل، والمبدأ الأساسي في كراكوز وعيواظ هو الشاشة والشخصيات المتكلمة والمتحركة، لكن الفرق أنه لا يوجد ممثلون أحياء، وإنما ظلال لشخصيات.

إضافة إلى أنني كنت أقرأ كثيراً المجلات المصرية التي كانت أختي الكبيرة تشترك فيها، حيث كان بائعو المجلات يدورون على البيوت كلما صدر عدد جديد منها، ويذهبون إلى زبائنهم الذين بدورهم يدفعون الثمن في آخر الشهر لقاء الصحف وغيرها. المجلات المصرية كانت تنشر أخباراً عن نجوم الفن وعن المسرح والأفلام السينمائية، من هذه المجلات "مجلة كواكب"، "مجلة حواء"، "مجلة روز اليوسف"، ويكتب فيها أخبار الفنانين وأخبار العروض المسرحية والأفلام السينمائية.

وهذه المعرفة كلها كانت تصب في التوجه نفسه الذي اخترته فيما بعد، ويبدو أن هذه المجلات والمشاهدات أثرت في ذائقتي الفنية والثقافية كثيراً، كنت أذهب إلى السينما مع أخواتي البنات لمشاهدة الأفلام العربية حيث كنت المرافق لهن، وأذهب مع إخوتي الشباب أيضاً لمشاهدة الأفلام الأجنبية كوني أصغرهم سناً، وكانت توجد مجموعة كبيرة من صالات السينما آنذاك تقدم الأفلام الأجنبية في مركز المدينة منها "سينما الدنيا" و"سينما الفردوس" و"سينما الأمير"، أما "سينما دمشق" فكانت تقدم أفلاماً عربية، بينما "سينما الأهرام" كانت مختصة بالأفلام الهندية التي تستمر أحياناً سنة كاملة، أي يوجد هناك تخصص في الصالات لعرض الأفلام السينمائية.

□ يمكن القول إن المسرح في ذلك الوقت كان طقساً اجتماعياً، أو حاجة اجتماعية تماماً كما تناولناه في مادة تاريخ العرض المسرحي؟

□□ نعم، كان المسرح تقدمه جمعيات وفرق خاصة، والدولة ليست لها علاقة به، المسؤولون عنه هم شخصيات اجتماعية ووطنية مشهورة في البلد، والمسرح بالنسبة لهم هواية، وهم يمارسون الكتابة والتمثيل والإخراج مثل عبد الوهاب أبو السعود، وتوفيق العطري، مصطفى هلال.. وآخرون كثيرون، وبالعودة إلى كتاب عدنان بن ذريل "تاريخ المسرح السوري" نجد في فترة ما بين الحربين العالميتين سبعة نواد تقدم حفلات موسيقية ومسرحية دائمة على الأقل، أي إن كل أسبوع كان الجمهور على موعد مع حفلة موسيقية أو عرض مسرحي، وإذا نجحت المسرحية، فإنها تعرض أربعة أو خمسة أيام متتالية، وبعدها تنتقل الفرق بعرضها من مدينة إلى أخرى كما كان يفعل أبو خليل القباني.

□ هل كان مفهوم المسرح الجوال موجوداً آنذاك؟

□□ طبعاً، لكن ليس بمفهوم المسرح الجوال الحالي، لأن العروض لا تغطي تكاليفها إن قدمت في دمشق فقط، فبعد أربعة عروض أو خمسة لم يعد هناك جمهور (عدد سكان دمشق ثلاثمائة ألف نسمة آنذاك)، ومن كان يذهب إلى المسرح هم العائلات البرجوازية، والعائلة لا تدفع سعر البطاقة كما هو مسجل على البطاقة، بل تتبرع لأنها تعرف أن هذه أندية خاصة، فكل شخص يدفع بحسب قدرته، وهي مساعدة للنادي من أجل إنتاج عرضه القادم، ومع انتهاء العروض في دمشق التي لا تكفي المردود المادي ولا تغطي نفقات العرض، (خاصة أن الدولة لم تقدم المساعدة آنذاك للأندية)، تنتقل الفرقة إلى مدينة أخرى بحيث تأتيهم المساعدات، فيجمعونها من أجل أن يستكملوا إنتاجهم القادم، ورغم ذلك كان المسؤولون عن الفرق والنوادي يدفعون من جيوبهم، كون بعضهم من أبناء الطبقة البرجوازية ولديهم القدرة على التمويل، ومن مالهم الخاص، فلذلك كانت التبرعات تغطي جانباً من الدعم المادي للعمل المسرحي.

□ هل كان رجال الدولة يدعمون الفرق والجمعيات مادياً ومعنوياً؟

□□ نعم، كان رجال الدولة يدعمون أعمال هذه الأندية، وبالعودة إلى "مذكرات" وصفي المالح، نرى مجموعة من الصور في كتابه تضم كبار رجالات الدولة في ذلك الوقت الذين يحضرون العروض، ويقدمون التبرعات ويحمون النوادي ويقدمون التسهيلات لصاحب المعاملة، وإذا حصل أن حدثت مشكلة أيام الاستعمار الفرنسي كانوا يتوسطون ليخففوا المشاكل، وقد حدث أن منع الفرنسيون عروضاً كثيرة، ويصل أحياناً إلى أن الفرنسيين يريدون سجن بعضهم، فكان رجال الدولة يتدخلون ويرون أن إيقاف العرض يكفي ولا داعي لمشاكل أو عقوبات أخرى.

□ لذلك قامت نهضة مسرحية على أكتاف هؤلاء في الستينيات؟

□□ نستطيع القول إن ندوة الفكر والفن، التي أسسها الدكتور رفيق الصبان، قد بدأت عام ١٩٥٩، والتي تحولت فيما بعد إلى جزء من المسرح القومي وبعدها أصبحت جزءاً من فرقة التلفزيون الدرامية، إضافة إلى بعض الفرق الأخرى، فقد صدر قرار تأسيس المسرح القومي عام ١٩٥٩، وبدأ العمل فيه عام ١٩٦٠ غير أن العاملين فيه لم يكونوا من المحترفين، فكان نهاد قلعي من المسرحيين المعروفين جداً، ولكنه لم يكن محترفاً ولم يكن يعرف الإخراج الأكاديمي، فاضطر أن يعمل في الإخراج لعدم وجود مخرج حتى عادت مجموعة ممن أوفدوا إلى مصر عام ١٩٦٣، وبدأوا العمل في المسرح عام ١٩٦٤، وهم ثلاثة كما ذكرت سابقاً بالإضافة إلى هاني صنوبر ونهاد قلعي وغيرهما.

□ وعبد اللطيف فتحي؟

□□ عبد اللطيف فتحي كان لديه فرقة المسرح الحر، بعدها جاء إلى المسرح القومي وعمل فيه، كانت صالة القباني هي مقر المسرح القومي، وليست الحمراء.

البداية كانت بسيطة جداً، كانوا يقدمون في الموسم الواحد مسرحية أو اثنتين، وكان هذا جيداً بالنسبة لذلك الوقت، وكان الجمهور من الطبقة البرجوازية أو من المثقفين ذوي الأصول البرجوازية المهتمين بقراءة الروايات والمسرح ويحضرون السينما ولديهم إمكانية مالية لحضور العروض حتى إن بطاقة الدخول إلى المسرح كانت رخيصة جداً لا تتجاوز الليرة الواحدة تقريباً، وستين قرشاً ثمن بطاقة الدخول إلى السينما بحسب المقاعد في الأمام أم في الخلف!.

نتيجة هذه الأجواء الثقافية، عندما ذهبت إلى الدراسة، دخلت قسم الأدب الألماني، اختصاص الدراسات المسرحية، (الدراسة هناك أربع سنوات، إضافة إلى سنة التحضير للاختصاص، ويعرف بشهادة الماجستير).

استطراداً، كان من المقترح أن يعمل المعهد لدينا على نظام الماجستير نفسه بعد التخرج. حيث كان المشروع مطروحاً، وفشل لأسباب، فقد جاهدنا أن تكون شهادة الماجستير والدكتوراه في جامعة دمشق وهو مشروع عملت عليه مدة أربع سنوات برعاية الدكتوره نجاح العطار، وفشل المشروع نتيجة تدخل مسؤول من اتحاد الطلبة، الذي اعترض في اللحظة الأخيرة، بعد أن وضعنا المنهاج الكامل للماجستير وللدكتوراه واخترنا أسماء الأساتذة من قسمي اللغة الإنكليزية والفرنسية الذين من الممكن أن يدرّسوا المسرح، ولم يكن أحد من قسم الأدب العربي أبداً.

□ كم عرضاً يقدم كل ناد في الموسم الواحد؟

□□ أحياناً كانت النوادي تقدم عرضاً واحداً في موسم الشتاء، ولم يكن هناك عروض في الصيف بسبب الطقس الحار، لأنه لا يمكن أن يجتمع الجمهور في أمكنة مغلقة، وكانوا يقدمون إما داخل الأندية، أو على خشبات المسارح بعد أن يجهزوها أو يعرضون على صالة السينما، لذلك سميت الصالات (سينما مسرح)، فريال، القاهرة.. وأحياناً يقدمون عملين في الموسم، لكن بعض

الأندية كانت لديها نوع من الالتزام الفني والأدبي اتجاه المسرح، فتقدم أربعة أعمال، مثلاً نادي دمشق للفنون الجميلة، المسؤول عنه توفيق العطري، يقدم أربعة أعمال إنتاجية في السنة، وهذا شيء كبير بالنسبة له.

▫ كم كان يبلغ مجمل عدد العروض في السنة؟

▫▫ ليس بالضرورة أن يقدم جميع الأندية مسرحاً، بعض الأندية كانت تركز على الحفلات الموسيقية، هذا يعود إلى هوايات أعضاء الأندية الموجودين فيها، إن كانت اهتماماتهم موسيقية أم مسرحية، ومن جهة أخرى كان هناك كثير من الأشخاص يتوجهون بحسب توجه النادي، فإما أن يظلوا فيه، أو أن ينتقلوا إلى ناد آخر، لذلك عندما نقرأ أسماء أعضاء الأندية، نجد اختلافات بين سنة وأخرى، أي نجد أن فلاناً كان في هذا النادي وبعد سنتين انتقل إلى ناد آخر، نلاحظ في المراجع أن عبد الوهاب أبو السعود مثلاً تنقّل بين معظم الفرق والأندية آنذاك إلى أن استقر في المسرح المدرسي مثلاً.

▫ هذا يعني أن عدد العروض التي كانت تقدم قبل تشكيل المسرح القومي أكثر مما كان عليه المسرح بعد تشكيله؟

▫▫ صحيح، كانت العروض آنذاك أكثر من العروض التي كانت تقدم في بدايات المسرح القومي، لكن ميزة فرقة المسرح القومي أنها أصبحت تمتلك صالة دائمة هي القباني التي لا تقدم سوى المسرح، وأيضاً مقراً لتدريب البروفات بشكل مستمر، ويعمل على إنتاج محدد، وهو مدعوم من قبل الدولة (وزارة الثقافة) بشكل دائم من حيث الديكور والإضاءة والأزياء والأجور، فلذلك عندما كان القومي يقدم في ذلك الوقت أربعة أعمال إنتاجية في الموسم، فكان هذا جيد جداً كبداية.

▫ هل بقيت عروض الأندية مرافقة لعروض المسرح القومي؟

▫▫ تراجعت عروض الأندية تراجعاً كبيراً في فترة الوحدة بين سورية ومصر، وانحلت الكثير من الفرق، لأنه حل محلها مؤسسة لرعاية الفنون والشباب والأندية الرياضية وهي مؤسسة تابعة للدولة نتيجة الهيمنة من القاهرة على كل الأنشطة الثقافية في سورية، وانسحب قسم كبير من الأندية، أي إن كل ناد ينتهي عندما لا يبقى لديه إمكانيات مادية، فيتوقف نشاطه، بينما "ندوة الفكر والفن" هي الوحيدة التي كانت ناشطة في ذلك الوقت وكانت قوية بأعضائها، لأن معظمهم كانوا من خريجي جامعة دمشق، ويتقنون لغات أجنبية، فكانوا يقدمون اقتراحاتهم ويقرؤون الكثير من النصوص المسرحية، ثم يعرضون ما يقرؤونه على لجنة "الندوة"، ليروا مدى إمكانية عرض هذه المسرحية أو تلك، وليس بالضرورة أن يكون الاقتراح مقدماً دائماً من الدكتور رفيق الصبان رئيس الفرقة، إنما قد يقترح أحد الأعضاء نصاً ما، فيوافقون عليه، ومن أعضاء تلك المرحلة نتذكر يوسف حنا، والأخوان الروماني (هاني، وأسامة)، وياسر العظمة إضافة إلى أسماء أخرى، كلهم تربوا وتدربوا في هذه الفرقة، ونسمع عن نتاجاتهم المعروفة هنا وهناك، قسم منهم ترك سورية وقسم توفي مثل يوسف حنا، ومعظمهم انضموا إلى فرقة التلفزيون، نرى أن التأسيس الرئيسي كان في تلك المرحلة، هؤلاء لم يدرسوا المسرح، بل كانوا مثقفي مسرح، تثقفوا بالمسرح على أيدي رفيق الصبان، ومن ثم تثقفوا بالمسرح القومي وفرقة التلفزيون، وتدربوا وامتلكوا هذه الخبرة، مع متابعة الثقافة المسرحية.

▫ يعني كانوا يمثلون هيئة استشارية أي أنهم كانوا يرغبون في العمل ضمن ريبرتوار مسرحي؟

▫▫ صحيح، كانوا يتفقون على نص معين، وعندما ينتهون منه ينتقلون إلى النص الثاني، والثالث وهكذا..

▫ بالعودة إلى أيام الطفولة، وخاصة في

مراحل الدراسة الأولى، هل كنتم تقدمون عروضاً مسرحية في المدارس؟

□□ قليل جداً، قدمنا عرضاً واحداً في ثانوية "جول جمال" طيلة مرحلتي الإعدادية والثانوية وبمناسبة عيد الجلاء، وهو عرض مناسبات، وكان العرض تجميعاً لم يكن له تأسيس سابق، في المرحلة الابتدائية لم يكن هناك مسرح، كنت أدرس في مدرسة "عمر بن عبد العزيز" بالصالحية، ولم أذكر أن المدرسة قدمت عرضاً مسرحياً في المناسبات أيضاً.

□ **في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات حدثت هجمة الريف إلى المدينة، أو ما يسمى بترييف المدينة ما السبب في ذلك؟**

□□ حدثت الهجرة من الريف إلى المدينة فيما بعد، الهجرة، لكنها لم تكن قوية جداً. في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات أصبحت قوية، وبالعودة إلى الإحصائيات بالنسبة لعدد سكان دمشق في تلك الفترة، تجد أن العدد أصبح الضعف وأكثر (عدد سكان دمشق نصف مليون في ١٩٦٥، أصبح مليون نسمة ١٩٦٦).

□ **أقصد هجرة المثقفين من الريف إلى المدينة، وليس هجرة اليد العاملة؟**

□□ هذا كان له أسبابه، لأنه لم يكن هناك سوى جامعة دمشق، وهي الجامعة الأولى في سورية التي تحتوي على كليات عديدة رغم وجود جامعة حلب التي كان فيها بضع كليات، فلذلك تمت هجرة الطلاب من بقية المحافظات والمدن إلى دمشق من أجل متابعة الدراسة في الجامعة أو الدراسات العليا بدلاً من السفر إلى مصر أو أوروبا، كانوا يتابعون الدراسة في دمشق وخاصة من لا يملك الإمكانية المادية للسفر لذلك كانوا يستقرون في دمشق.

□ **هذا ما أردت الحديث عن هذه الفترة التي قدم فيها هؤلاء المثقفون، ورأوا هذا الوسط الثقافي مزدهر، توجه الجميع باتجاه المسرح، منهم من كانوا شعراء وكتاباً وأساتذة لغة إنكليزية أو عربية، ما السبب في استقطاب المسرح لهؤلاء المثقفين جميعاً؟**

□□ هذا التوجه نحو المسرح كانت نتيجة هزيمة حزيران ١٩٦٧، وبعدها، قبل هذا لم يكن الأمر كذلك، فالمتابع لعروض المسرح القومي في تلك المرحلة يلاحظ غياب النص المحلي تماماً حتى عام ١٩٦٦، (قدمت مسرحية البيت الصاخب للكاتب وليد مدفعي عام ١٩٦٦ من إخراج سليم صبري) مثلاً، ممدوح عدوان تخرج من جامعة دمشق عام ١٩٦٤، كنت بعده بخمس سنوات، لكنه لم يكن له علاقة بالمسرح نهائياً، كان شاعراً، وعلي كنعان تخرج في السنة نفسها وهو شاعر أيضاً، وهاني الراهب تخرج في السنة نفسها وهو روائي، إلا أنه قد نشر رواية "المهزومون" قبل تخرجه، سافر إلى إنكلترا بعد التخرج بسنة، وعندما عاد، استقر في دمشق، علي كنعان وممدوح عدوان كانا يكتبان الشعر وينشران في الصحف، وعملا في الصحافة، غير أنهما لم يكتبا كلمة واحدة في المسرح، بينما من كان يكتب للمسرح في ذلك الوقت هو سعد الله ونوس ووليد مدفعي وعادل أبو شنب، أما وليد إخلاصي فلم يكن يكتب المسرح بعد، بل كان يكتب الرواية والقصة إضافة إلى شخص آخر كتب للمسرح، لكنه غير معروف، كتب مسرحيتين وثلاث روايات وتوقف بعدها، في المرحلة التي سبقت حرب ١٩٦٧، يمكننا القول إنها مرحلة النهوض القومي والاجتماعي أو التحرر الوطني الاجتماعي، ليس في سورية فحسب، وإنما في الوطن العربي كله، وفي الوقت نفسه كان حلم التفكير بالوحدة العربية قوياً رغم أن الوحدة بين مصر وسورية فشلت، لكن التفكير الوحدوي كان قوياً جداً، والطموح كان أن يكون الاتحاد بين جميع البلدان العربية وليس فقط بين مصر وسورية، فأصبح تحليل أسباب الفشل للوحدة بين مصر وسورية يناقش بين المثقفين، وإمكانية تغيير هذه الأخطاء ووضع

أسس جديدة لوحدة عربية شاملة، في الوقت نفسه بدأت حركة المقاومة الفلسطينية في عام ١٩٦٤، وكانت سورية إحدى المراكز الرئيسية المحتضنة لها، فضمن كل هذا المد التحرري الصاعد والذي كان صاخباً جداً على المستوى الثقافي، حدثت نكسة حزيران عام ١٩٦٧ فجأة انتهت الحرب خلال ستة أيام، كانت هذه هزيمة كبيرة، رغم أنه قيل عنها نكسة، لكنها كانت هزيمة لا تصدق، لا أحد يصدق أن أقوى بلدين عربيين هما سورية ومصر هزما خلال خمسة أو ستة أيام، هذه ما لم يتوقعها أحد، فالصدمة لدى الناس العاديين كانت مفجعة، والصدمة عند المثقفين كانت أشبه بشلل في التفكير دامت فترة زمنية، فلم يعد بإمكانهم أن يصدقوا ما يقرؤونه أو يسمعونه من الإذاعات ولا ما يقوله رجالات الدولة، لم يعد أحد يصدق شيئاً نهائياً، خلال سنة تقريباً بدأت اليقظة عند المثقفين من جديد، وبدأ سيل من الكتابات المسرحية تتناول أسباب الهزيمة، والسبب أن المسرح هو الوسيلة المباشرة والوحيدة للالتصاق بالجماهير، كونه عمل جماعي، مثلاً قليلون يقرؤون لشاعر نشر قصيدة! أو يحضرون أمسية شعرية! وكم قارئاً يقرأ لكاتب القصة أو رواية لروائي! درجة التأثير كانت ضعيفة في الأجناس الأخرى، إضافة إلى نسبة الأمية المنتشرة لدينا آنذاك، ومن جهة أخرى يجب الأخذ بعين الاهتمام أن المسرح في مصر كان قوياً جداً وكانت سمعته منتشرة في الوطن العربي، وسبق أن ذكرنا أن المخرجين الذين عادوا من مصر كانوا قد تشربوا المسرح المصري عملوا في بداية تأسيس المسرح القومي، لذلك بدأنا نقلد لما يجري في مصر، نلاحظ أن المرحلة اتسمت بما يسمى بالمسرح السياسي، أي إنه لم يكتب مسرحيات عادية، أصبح كل ما يكتب سياسة متسائلين: لماذا حصل ما حصل؟ من المسؤول، الأنظمة أم الشعب أيضاً، ما نتيجة هذه الأخطاء؟ ولماذا وصلنا إلى ما وصلنا إليه، كما حدث أن هوجمت إذاعة صوت العرب هجوماً كبيراً جداً ولم تسلم إذاعة دمشق والإعلام السوري الرسمي من الهجوم، أي كثرت تحليلات الهزيمة، وذلك بالعودة إلى الوثائق ما قبل الحرب وما كانوا يتكلمون عنه عبر الإذاعات وبالمقارنة بنتائج الحرب بدأت التساؤلات تؤرق المثقفين، لم كنتم تتحدثون بهذه الطريقة؟ لم كنتم تكذبون؟ لم كنتم تتحدثون عن أنفسكم بأنكم تملكون قوة عسكرية تبلغ عشرة أضعاف ما تملكونه في الحقيقة؟ وفي الوقت نفسه كانت المرحلة الأولى من حزب البعث سواء في سورية أو العراق، وهي مرحلة التحول باتجاه الاشتراكية، لأننا كنا متأثرين تأثراً كبيراً بالمعسكر الاشتراكي، وبالعودة إلى تلك المرحلة نجد أن ما ترجم من النتاج الأدبي الاشتراكي كان أكبر من أي أدب آخر، حتى إننا لم نكن نستورد الأدب العربي من البلدان العربية الأخرى، كان نصيب الأدب الاشتراكي أكبر من بقية التيارات الأدبية الأخرى، لأنه كان مطلوباً، ودور النشر لا تنشر إلا ما يرغب فيه القارئ وكذلك أصحاب المكاتب لا يستقدمون شيئاً إلا ما هو مطلوب لأنهم يرغبون في البيع، فممدوح عدوان التفت إلى المسرح، وعلي كنعان أيضاً، ومصطفى الحلاج وهو وزير النفط والاقتصاد سابقاً، كتب أربع مسرحيات منها "احتفال ليلي خاص من أجل دريسدن" وتوقف، وليد إخلاصي أيضاً بدأ بالكتابة للمسرح وكان هناك كاتب وروائي من طرطوس كتب نصين مسرحيين وثلاث روايات وتوقف، ثم توجه إلى الإعلام، وترك محمود عبد الكريم المسرح وخضر الشعار خريج مصر كتب أربع مسرحيات أيضاً ثم ترك المسرح وتحول إلى الإعلام.

عند هذا المنعطف الزمني، كانت مجموعة من الكتاب الذين كتبوا المسرح هم: علي كنعان كتب نصاً واحداً، وترجم نصاً آخر هو "الحصان" وهو نص مهم وخطير ولم يمثل في سورية حتى أتت المخرجة نائلة الأطرش وقدمته قبل عدة سنوات على صالة خاصة في معرض دمشق بعنوان "الرهان"،

أي أنه بقي ٣٥ سنة على الرف ولم يتجرأ أحد على أن يخرجه، والمسرحيات المحلية مثلت فوراً على خشبة المسرح أي إنه لم يعد تقديم النصوص المترجمة مرغوباً فيه، فإذا عدت إلى برنامج المسرح في تلك الفترة تجد أن جميع العروض لكتاب سوريين، وكانت مديرية المسارح والموسيقا تطالب كتاب المسرح بكتابة نصوص محلية في الموسم الثاني وتقول: أين مسرحياتكم لهذا الموسم؟ أي أنكم كتبتم مسرحيات في العام الماضي، أين نتاجكم في هذا الموسم. في حين بقي سعد الله ونوس وممدوح عدوان مستمرين في الكتابة المسرحية.

▫ وعلي عقلة عرسان؟

▫▫ علي عقلة عرسان كتب أيضاً ، لكنه في تلك الفترة لم يكن لديه مسرحيات مهمة، في أوائل السبعينيات كتب النص الوحيد الجيد "رضا قيصر"، أما بقية مسرحياته فجميعها ضعيفة درامياً، وسياسياً، هناك ضعف في بنية الشخصيات، أي إننا نستطيع القول عنها إنها ديماغوجيا سياسية بلغة المسرح، يعني عندما يرغب أن يتحدث عن القضية الفلسطينية يتحدث كما كانت تتحدث إذاعاتنا عن قضية ١٩٦٧، لذلك لم تقدم نصوصه أبداً بعد المرة الأولى التي قدمها هو كونه كان يخرجها بنفسه، وليس هناك مخرج لديه الرغبة في أن يقدم مسرحياته، لكن عرسان توقف ولم يعد يكتب للمسرح فانتقل إلى اتحاد الكتاب العرب.

▫ طالما أن نصوصه ضعيفة درامياً فلماذا كانت تعرض في إطار المسرح القومي؟

▫▫ علي عقلة عرسان لم يستمر مديراً للمسارح والموسيقى بل انتقل إلى اتحاد الكتاب العرب كان يخرج أعماله بنفسه، لكنه استمر في الكتابة المسرحية. يمكن القول إن مسرحياته غير ناضجة درامياً من منظور نقدي، فأنضج مسرحياته هي "رضا قيصر" لكنه كمخرج قدم عدداً قليلاً من مسرحياته الأخرى على المسرح القومي، أما بقية المسارح فقد كانت تختار هذه المسرحية أو تلك بحسب أهمية القضية التي يعالجها وليس بحسب القيمة الدرامية.

▫ أريد أن تتحدث عن مهرجان دمشق المسرحي الأول وما الظروف التي أدت إلى ولادته خاصة أنه أول مهرجان عربي؟ وما الهدف منه؟ وهل كان رداً على شيء ما مثلاً الهزيمة أو أنه كان مجرد تجمع فني عربي فقط كونه لا يمنح الجوائز؟

▫▫ أقيم المهرجان الأول في العام ١٩٦٩، كانت الفكرة الأساسية لسعد الله ونوس وعلاء الدين كوكش وآخرين، لم يكن المهرجان رداً على أي شيء، إنما كان هناك في الوطن العربي حركة مسرحية نشطة، ولم تكن تتبادل العروض فيما بيننا، ولم يكن هناك تشجيع على إنتاج عرض يستحق أن يشاهده الجمهور العربي الآخر، والإنتاج المسرحي كله محلي، ومن جهة ثانية كان هناك التفات قوي للكتابة بالعامية في كل البلدان العربية، يعني في الجوائز كانوا يكتبون بالعامية، وكأنك تسمع الفرنسية ولا تفهم أي كلمة، وكذلك في المغرب وتونس ومصر والعراق فالجميع كانوا يكتبون العامية، لذلك كانت الفكرة الأساسية هي التشجيع باتجاه الكتابة المسرحية باللغة العربية الفصحى، لأن أحد شروط المهرجان هو الكتابة بالعربية الفصحى، غير أن المصريين لم يتقيدوا بهذا الشرط على اعتبار أن مسرحهم أقوى مسرح في الوطن العربي وأن لهجتهم معروفة نتيجة انتشار السينما، ونتيجة الإذاعة، فإذاعتهم كانت قوية جداً، ولا يوجد أحد في الوطن العربي لا يفهم اللهجة المصرية لأنها عملياً كانت تلي العربية الفصحى تماماً، حتى أن روايات ومسرحيات كتبت بالعامية المصرية ونادراً ما كانت تكتب بالفصحى.

▫ حتى أنهم ترجموا بالعامية؟

▫▫ نعم، كان علاقة سعد الله علاقة قوية جداً باتحاد الفنانين أي ما هو معروف حالياً

بنقابة الفنانين، وكان هناك مجموعة من الفنانين المسرحيين المهتمين والمتحمسين لهذه الفكرة، فاتفقوا مع بعضهم وأصدروا شروط المشاركة بالمهرجان، في المهرجان الأول تحمل اتحاد الفنانين تكاليف المهرجان، وفي الدورة الثانية أقيم المهرجان بالمشاركة بين وزارة الثقافة واتحاد الفنانين، لكن في الدورة الثالثة أقيم المهرجان برعاية وزارة الثقافة فقط لأنه أصبح مهرجاناً ضخماً، واتحاد الفنانين لم يكن لديه القدرة المالية لإقامة مثل هذا المهرجان حتى إن وزارة الثقافة كانت تأخذ الدعم من القصر الجمهوري، يعني أن جزءاً من الميزانية يأتي من القصر كهبة من أجل أجور الفنادق من أجل الـ (بوكيت ماني) للممثلين والممثلات وتكاليف الأكل والشرب والأشخاص العاملين في المهرجان والمكافآت ونفقات السفر.

قدم في المهرجان الأول أحد عشر عرضاً عربياً وكان هذا أمراً جيداً، وفي المهرجان الثاني حضرت تسعة عروض، وكان المسرح السوداني في ذلك الوقت أفضل منه الآن، وكان هناك تآزر بين البلدان العربية، فلم يكن كل شيء على كاهل اتحاد الفنانين سوى تكاليف الإقامة.

في سنة ١٩٧٠ أقيم المهرجان بالتعاون مع وزارة الثقافة، كنت مشاركاً فيه، بدأنا العمل في أوتيل خوام (فندق الشرق حالياً)، كنا نحرر مواد نشرة المنصة فيه لأنه يملك قاعات واسعة، وهو بناء قديم غرفه واسعة، فكان ينزل في كل غرفة شخصان معاً، لأنه لم تكن لدينا هذه الإمكانية لتأمين كل غرفة لضيف واحد، كانت هناك قاعة كبيرة للندوة الفكرية، وبالمناسبة المهرجان الأول لم تكن فيه ندوة فكرية إلا في المهرجان الثاني، شاركت منذ الدورة الثانية وتعرفت إلى المسرحيين السوريين الذين كنت أسمع بهم مسبقاً ولا أعرفهم، أي الكتاب الذين قدموا من حلب واللاذقية وحمص، في الندوة الفكرية تعرفت إلى بعض المسرحيين السوريين الذين لا أعرفهم شخصياً، مثل عادل أبو شنب، الذي يكبرني بخمس عشرة سنة، فلم يكن هناك إمكانية أن تنشأ صداقة شخصية بيني وبينهم لأن لهم جوهم الخاص، إضافة إلى أنهم كانوا يكبرونني بسنوات، فالندوة هي التي أتاحت لنا فرصة التعرف إلى بعضنا بعضاً، حيث كانت عودتي من ألمانيا حديثة العهد، في الدورة الثالثة أقيمت الندوة الفكرية بعنوان (خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري) ١٩٧١، وأقيمت الندوة الفكرية في متحف دمشق الوطني القاعة الشامية، حينها أصدر سعد الله ونوس "بيانات من أجل مسرح عربي جديد"، كانت الوفود من لبنان مثل روجيه عساف يعقوب شدراوي، إبراهيم خوري الذي كانت كتاباته جميعها سياسية وصاحب النص الشهير "بن غوريون وشركاه" وأتى عرض من الكويت لأول مرة.

□ يعني كان هدف المهرجان المحافظة على اللغة العربية الفصحى؟

□□ أحد أهداف المهرجان، المحافظة على اللغة العربية الفصحى، لكن الفرق بدأت تتراجع في تطبيق هذا الشرط، حتى إنني كنت جزءاً من سبب هذا التراجع لأنه إذا كان هناك عرضاً فنياً مميزاً وباللهجة المحلية فلا نستطيع أن نطالب البلد بتغييره بحيث يكون باللغة الفصحى، فنقبلها.

□ ونكسة حزيران؟

□□ كانت نكسة حزيران لها دور كبير جداً في تأسيس المهرجان، لكن حفاظاً على فكرة أن المسرح أدب مسرحي، فكان أحد شروط المشاركة هو الكتابة باللغة العربية الفصحى، سعد الله لم يكتب بالعامية أبداً وكذلك ممدوح عدوان.

□ لكن مونودرامات ممدوح عدوان كتبها بالفصحى المبسطة؟

□□ صحيح، أما بقية العروض القادمة من الدول العربية كانت بالعامية.

□ كتاب المسرح في الدول العربية كانت

لديهم نزعة الكتابة بالعامية المحلية، مثلاً الإشكالية التي حدثت في إحدى دورات المهرجان بين عصام محفوظ اللبناني ووزير الثقافة السوري آنذاك حول الكتابة بالفصحى والعامية، ومن المعروف أن محفوظ كان قد كتب معظم مسرحياته بالعامية، ورغم ذلك كان يعرض نصوصه في المهرجان؟

□□ اللبنانيون لم يكن لديهم مشكلة الكتابة بالعامية، أقصد المسرحيون الحقيقيون الذين درسوا المسرح واضطروا في الوقت نفسه إلى الكتابة للمسرح، أي إنهم لم يأتوا من الأدب المسرحي، بل كانوا قادمين من المسرح كفن، هؤلاء كتبوا بالعامية، السبب أنهم كانوا يقولون: "إننا نقدم لجمهورنا الآن"، أما فكرة احتمال وجود مهرجان يشاركون فيه أو يذهبون إلى بلد عربي آخر لم تكن واردة، لذلك فالمسرح اللبناني الذي كان موجوداً في السبعينيات والذي كان مهماً لم يكن معروفاً خارج لبنان إلا عن طريق المهرجانات، مثلاً لم يذهبوا إلى القاهرة أو العراق ليقدموا عروضهم، لكنهم أتوا إلى سورية وخاصة إلى مهرجان دمشق أو حتى خارج المهرجان بسبب التجاور بين البلدين، واللهجة كانت مفهومة ومعروفة لدينا، بفضل الرحابنة وأغاني فيروز، لذلك تم النقاش مع وزير الثقافة حتى استلمت الوزيرة نجاح العطار سنة ١٩٧٥، وزارة الثقافة ووافقت على أنه "إذا كان العرض ناضجاً فنياً ويستحق تقديمه، فلا مانع من تقديمه في المهرجان، وإذا كان مستواه عادياً فلا نريده" وكان بلدان الخليج العربي في بداية عملهم بالمسرح وذلك سنة ١٩٧٤، قبلناه لأنه عرض سعودي بالرغم من ضعف مستواه (لم يكن له علاقة بالمسرح) لكن رغبنا أن تشارك السعودية بسبب مشاهدة التجارب العربية الناضجة ولكي يتعلموا فن المسرح، كانت أجواء المهرجان أشبه بعيد فني، والمشاركة الشعبية كانت قوية جداً، الناس كان لديها عطش شديد لمشاهدة العروض والتجارب المسرحية الحديثة، لأن النصوص التي كانت تقدم في المهرجان تلامس مشاكل المواطن العربي، أي إنه لم تكن هناك عروض معلقة في الهواء.

وبالعودة إلى برنامج العروض، نلاحظ النصوص كلها ذات توجه سياسي، وبقي الجمهور بعد حرب ١٩٧٣ مهتماً بالسياسة، أي ما الذي سيحدث بعد حرب تشرين على مستوى الصراع العربي الإسرائيلي؟ بقي الكتاب يكتبون مسرحيات سياسية حتى عام ١٩٧٨، ونستطيع القول بأن ملامح التغيير والتراجع بدأت تتجه نحو الانحدار في عام ١٩٨٥، ولم يعد لدينا مسرح حقيقي بعد ذلك.

□ **هذا على صعيد الكتابة المسرحية؟**

□□ كنصوص، أجل.

□ **هذا كان في المرحلة السابقة، بينما في الثمانينيات والتسعينيات، عندما بدأ المعهد العالي للفنون المسرحية يرفد خريجيه بالحركة المسرحية، لاحظنا أن المسرح بدأ بالتراجع، من كان السبب في رأيك، الوزارة أم رجال المسرح، أم القطاع الخاص، أم هناك طرف ما؟**

□□ هناك عدة أسباب أدت إلى تراجع الحركة المسرحية، الخط الأول تخرجت الدفعة الأولى من قسم التمثيل من المعهد العالي للفنون المسرحية في العام ١٩٨١ لرفد الحركة المسرحية وإغنائها بالأكاديميين. لدينا عدة خطوط متزامنة بعضها مع بعض حتى أثرت في الحركة الثقافية في سورية عامة، يمكن أن نذكر هنا الخط الثاني المرتبط بالسينما، فعندما تأسست المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٤، كان لهذا التأسيس تأثير سلبي في الجو السينمائي العام في سورية، نستطيع القول من جهة ثانية بأنها أفادت مجموعة من السينمائيين السوريين حيث حققت لهم مجموعة من الفرص لينتجوا أفلامهم وهذا لم يكن ممكناً في الحالة العادية، لأن تكاليف الفيلم باهظة جداً عن طريق القطاع الخاص الذي بدوره لا يهتم بمواضيع

الأفلام التي أنتجتها مؤسسة السينما، وكلنا نعرف أفلام القطاع الخاص قبل المؤسسة وبعدها كونها مختلفة تماماً، فهي سينما تجارية بمستواها الفني والقضايا التي تعالجها سطحية إن لم تكن مسفهة، فالصالات السينمائية بدأت تخسر، ولم تعرض أفلاماً جديدة في الصالات الخاصة، لأن استيراد الأفلام الأجنبية أصبح عن طريق المؤسسة تأخذ ميزانية بسيطة من الدولة، لأنها مختلفة عن وزارة الثقافة، فهي مؤسسة ربحية، ويجب أن تربح، والدولة لا تدعمها كلياً فهي تأخذ مساعدة بسيطة لتصنيع وإنتاج الأفلام، ويجب أن تبيعها وتربح منها، غير أن أفلامها لا تربح، وربح المؤسسة يتم عن طريق استيراد الأفلام الأجنبية وبيعها، وبالتالي أصبحت تتحكم بسعر الفيلم، ولم تعد تهتم بإحضار أو إنتاج الأفلام الجيدة والحديثة إلا نادراً، لأن استيراد الأفلام الجيدة يكلف مبالغاً عالية جداً، فأصبحت تستورد من بيروت من تجار الأفلام وفق سياسة البلوك، (هذه معظم أفلامها جيدة لكنها قديمة)، فالتجار أصحاب الصالات وتجار السينما، لم يعد يكفي معهم مادياً، والزبائن الذين تعودوا على وجود أفلام جديدة تفاجؤوا بأن الأفلام المقدمة هي أفلام قديمة، وتكررت هذه الأفلام، ومن ثم لم يعد هناك جديد يرونه، فحدث أن كل من يحب السينما يذهب إلى بيروت يومي السبت والأحد، لأن الأفلام تتبدل في هذين اليومين، فيشاهدون أربعة أفلام أو خمسة، ويعد هذا غذاءً فكرياً لهم، ومن ثم يعودون إلى سورية، حتى إن جمهور المسرح كانوا يقومون بمثل هذه الزيارات إلى بيروت، فهذا الخط السينمائي أثر في الجو الفني المتعلق بالسينما.

الخط الثالث، اهتمام الدولة بالمسرح كفن ونشر الوعي لم يعد على ما كان عليه من قبل، المسرح أصبح مخيفاً خاصة في مرحلة السبعينيات مرحلة المسرح السياسي، فتراجع دعم الدولة للمسرح، ويجب أن نأخذ بعين الاهتمام أن المسرح الجامعي نهض نهضته في فترة السبعينيات، وكذلك المسرح العمالي، والاثنان كانا مسرحاً سياسياً، لكن عندما وصلنا إلى عام ١٩٧٨، لم يعد هناك أي تحول على المستوى السياسي أي لم يعد هناك أية بارقة أمل في المستقبل، أو ما الذي يمكن أن يحدث بالنسبة لعلاقة الوطن العربي مع الاحتلال الإسرائيلي؟ إضافة إلى أنه منذ عام ١٩٦٨ بدأنا نلمس إشكالية الاشتراكية في سورية، أي إن تطبيقات الاشتراكية أثبتت أخطاءها، وأيضاً التأميمات التي حدثت في بداية التطبيق أثبتت أخطاءها، واستيراد المؤسسة العامة للسينما للأفلام الأجنبية أثبت أخطاءه، كل هذه الأمور إضافة إلى أن سياسة الاستيعاب في الجامعات السورية أثرت في تراجع الحركة الثقافية عامة في سورية.

□ هذا يعني أن تدخل الدولة أفسد الأمور من حيث لا تدري؟

□□ سياسة الاستيعاب في الجامعات السورية أثبتت أخطاءها، أي إن الشخص لم يعد يدرس الفرع الذي يرغب به، وإنما فرض عليه أن يدرس فرعاً في الجامعة قد لا يحبه.. وهذا أثر في ذهنية الشباب، بينما في الجانب الأساسي كان الركود السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي لم يؤثر فقط في سورية بل في عدد من البلدان العربية، في الوقت نفسه نلاحظ منذ ١٩٧٨ تراجع المسرح في كل الوطن العربي، السبب الثالث والمهم هو انتشار التلفزيون. أتذكر عام ١٩٦٢ عندما أحضر والدي لنا التلفزيون إلى البيت، كان قد مر سنة على دخوله إلى سورية، فوضعنا التلفزيون في الصالون، وليس في غرفة الجلوس، حيث يجتمع الجيران في كل سهرة عليه حتى انتشر واستطاع الجميع اقتناءه، هذا أثر كثيراً في البداية مما دفع بالشخص التفكير بأن ما يعرض في السينما أو المسرح ليس بذي أهمية أو جديد، وعلاوة على هذا أنه سيكلفه الزمن والمال إن ذهب إلى المسرح أو السينما، لذلك يفضل الجلوس في البيت ويحضر التلفاز ومن ثم دخل الفيديو إلى الحياة الفنية أي أنك تستطيع أن ترى ما ترغب في

مشاهدته إضافة إلى وجود الفيديو المهرب بكميات هائلة من مصر ولبنان، وفي الوقت نفسه هو سلعة رخيصة، ومن ثم دخلت الدشات والديجتال (الصحون اللاقطة)، لذلك لا نتوقع بأن يرتاد أحد صالة المسرح غير الشباب الصغار أو خريجي الجامعات الذين يرغبون في الاجتماعات والنقاشات وهؤلاء نراهم الآن يخرجون ضمن جماعات.

إذا راجعنا الأدب المسرحي منذ عام ١٩٧٨ وحتى الآن، فننتبه إلى التحول الكبير في الكتابة المسرحية، أي إننا انتقلنا مما كنا نسميه بالمسرح السياسي إلى نوع من المسرح الاجتماعي والمغلق محلياً والذي يهتم بالمواضيع الذاتية، وقد كثرت الترجمات على حساب النصوص المحلية، والاختيار من الترجمات كان غير موفق، تتساءل نفسك عندما تحضر عرضاً مسرحياً: ما علاقتي بهذا النص؟ لم اختاره المخرج لي؟ عمن يتحدث فيه؟ ما علاقتي بتلك البيئة؟ مثال: عندما قدم صديقنا العزيز فايز قزق "مركب بلا صياد"، لمن قدم هذا العمل؟، ما علاقته بمجتمعنا؟ رغم أن العرض كان جميلاً، لكنه جميل بالنسبة لمن؟ لمن لهم علاقة بالمسرح فنياً وليس للذين يرغبون في مشاهدة مقولة العرض، يعني مسألة الخير والشر المرمزة وإبليس الذي يظهر ويقبض الروح وإلى ما هنالك، لمن يقدم هذا العرض؟، بينما مسرحية "رجل برجل" للمخرج نفسه الذي قدمها في بداية التسعينيات، أثارت ضجة عندما تقدم بمقولة بأن الإنسان برغي بآلة الدولة، والدولة هي المتحكمة بكل شيء، وهي التي تتحكم بهويتك؟ أي من أنت؟ لست أنت من تحدد من أنت، وإنما الدولة هي التي تقول من أنت؟ لذلك أحدثت ضجة كبيرة حولها، ظهر خياران متباينان للمخرج نفسه تماماً، أي إنه لم يكن عند فنانينا ومخرجينا هذا الوعي الكافي لمخاطبة الجمهور، أحياناً الفنان يختار ما يشغل باله هو، وليس بال الجمهور أي ما هي اهتماماتهم الفنية، فيختارون وفقها، ولذلك حضرنا عروضاً يمكن القول عنها بأنها معلقة في الهواء، وقد تكون جميلة فنياً، وأيضاً التمثيل جيد ولكن تأثيرها في الحركة الاجتماعية غير فعال، والمسرح إذا لم يرتبط بحركة المجتمع لا يمكن أن يجذب جمهوراً، إن الاعتماد على النخبة المثقفة عن طريق اللغات الأجنبية غير كاف في المسرح، أي إننا نريد جمهورنا خريج الجامعات الملتصق بوطنه ولديه اهتمام بمشاكله المحلية، لأنه على مستوى الرواية لا تكتب أمور لها علاقة بنا مباشرة، وكذلك على مستوى القصة القصيرة، إضافة إلى أن حركة القراءة ضعيفة جداً أو في تراجع، يعني هل يصدق بأن من أهم الروايات التي تنشرها وزارة الثقافة وتطبع ٣٠٠٠ نسخة من كل رواية، لم يتم بيع نسخة واحدة منها، مثلاً إحدى روايات سلمان رشدي العار ترجمة عبد الكريم ناصيف تعد من أهم الروايات العالمية وهي قريبة من أجوائنا ورغم ذلك لم يُبعْ منها إلا القليل من النسخ، وكذلك رواية "أطفال منتصف الليل" للكاتب نفسه والكثير من الروايات الأخرى، هذا ضمن أسعار وزارة الثقافة التي لديها حسومات في المراكز الثقافية حيث يمكن شراء كتاب بحسم ٤٠%، والحديث عن الشعر يطول خاصة إذا عرفنا تراجعه أيضاً.

من الممكن القول بأن الذوق العام قد تغير كثيراً، فالتلفزيون أثر في الذوق الفني خاصة بتأثير من المسلسلات المصرية حتى ظهرت المسلسلات السورية، أما المسلسلات اللبنانية، فهي ضعيفة وليس هناك موجة قوية، ومن ثم بدأت بالتراجع، تهتم المسلسلات اللبنانية بالبهرجة أكثر من أن تهتم بالقوة الفنية، إضافة إلى ذلك أثر ما يسمى بإنتاج الفيديو كليب على الجمهور من حيث النوعية، أي إن الشخص يجلس أمام التلفاز لمدة ساعات ويتلقى لا إرادياً المعلومات والصور، فهو يتأثر رغماً عنه، لذلك نلاحظ بشكل كبير في أجوائنا عندما تعرض محطة معينة فيلماً فنياً مهماً، فالجمهور لا يشاهده، أي إنه يرغب بالشيء

المسلي أكثر مما يرغب بما يسبب له إجهاداً فكرياً.

□ لماذا تؤكد على قضية تراجع الحركة المسرحية في العام ١٩٧٨، وانتهت بالنسبة للجيل القديم في عام ١٩٨٥ ما الظروف التي رافقت بداية هذا التراجع؟

□□ بالنسبة للكتابة المسرحية وفيما يخص جيل الخمسينيات والستينيات وأوائل السبعينيات الذين بدؤوا الكتابة مع تطور الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية عامة في سورية، فقدوا أمل التغيير من المسرح الآن، إما لأن نصوصهم لا تلقى قبولاً للعرض كونها لا تنشر، أو تلاقي مزاحمة كبيرة في الأعمال الدرامية التلفزيونية، وترافق هذا مع تخلي قسم كبير من الفنانين والفنيين عن المسرح وتوجههم إلى التلفزيون مما جعل من تبقى من المخرجين الجيدين لا يجدون الفرصة لتقديم أعمال مهمة لا في المسارح الرسمية ولا على صعيد الهواة.

□ هل مديرية المسارح هي المسؤولة عن هذا التراجع أم وزارة الثقافة أم سياسة الدولة أم هناك حالة عامة يعانيها الجميع؟

□□ المديرية لا تقول للمخرج قم بإخراج هذا النص أو ذاك، لكن عندما يأتي أحد المخرجين إلى مديرية المسارح والموسيقا التي تكون واثقة به، يقدم المخرج نصه لهذا الموسم، ويناقش النص ضمن لجنة القراءة، إذ لم يكن لدى المديرية لجنة دراماتورجية، لجنة قراءة هي التي تمنح الفرصة للمخرجين فقط، مهمتها قراءة النص، من ناحية المشاكل اللغوية التي عادة تقوم بتصحيحها، أنا من لجنة القراءة، إلا أنه لم يسألنا يوماً أحدهم إن كان هذا النص مؤهلاً لأن يعرض بالقومي أم لا؟ في السنوات الأخيرة، ظهرت فكرة أننا في لجنة القراءة، يقولون لنا إن هذا النص للقومي، نقيّمه من وجهة نظر أن النص سيعرض على القومي أم لا، حالياً ألغيت هذه الفكرة.

□ وماذا بالنسبة للجنة مشاهدة العروض؟

□□ لجنة المشاهدة هدفها الرئيسي الالتزام بالقرار الصادر عن لجنة القراءة بحيث ألا يكون هناك أي اختلاف بين النص الموافق عليه من لجنة القراءة والعرض الذي سيقدم، وثانياً ألا يكون هناك ابتذال أخلاقي للعرض أو المساس بالأديان المعترف بها في سورية، ولا يسمح للجنة المشاهدة أن تبدي رأياً بأن هذا العرض ضعيف فنياً أو غير ذلك.

□ هذا يحيلنا إلى الإشكالية التي حدثت في موسم ٢٠٠٧ المسرحي عندما أوقفت المديرية عرض "ملحمة المعري" للمخرج زكي كورديللو رغم أنه عرض في مهرجان دمشق المسرحي ٢٠٠٦، أكان السبب في ضعفه الفني، أم في مقولته الفكرية أم أن هناك خللاً في البنية الفكرية والفنية؟

□□ بالنسبة لعرض زكي كورديللو المشارك في المهرجان دمشق المسرحي الثالث عشر، رأت لجنة المشاهدة أن العرض ليس من مستوى المهرجان، وطالما أنه ليس من مستوى المهرجان فلماذا سمح له بأن يشارك فيه أصلاً؟

□ تراجع ألق مهرجان دمشق في الدورات الأخيرة قبل التوقف، كتب الكثير من المقالات حول هذه الحالة في الحياة المسرحية على شكل توصيات، حتى إن سعد الله ونوس طلب تشكيل لجنة سورية لمشاهدة العروض في البلدان العربية غير التابعة لوزارات الثقافة، ما السبب في خفوت ألقه في السنوات الأخيرة عما كان عيه في البدايات؟

□□ عندما تراجع المسرح في كل البلدان العربية كموجة عامة، لم تعد لدينا رغبة في استضافة عروض ضعيفة، كان الهدف من المهرجان تبادل الخبرات باتجاه التطوير، فكان يوجد مثلاً في تونس عرض أو عرضان جيدان، لكن غير تابعين لوزارة الثقافة، رسمياً وزارة الثقافة لدينا في سورية لا تتصل إلا مع

وزارة الثقافة هناك، أصررنا على المواجهة، وقلنا نحن لدينا معلومات أنه يوجد في تونس العرض الفلاني وهو جيد ونصر على إرساله إلى المهرجان، لأن هذا العرض هو ما يهمنا ويهم مجتمعنا، ونجابه وزارة الثقافة لأنه لا يحق لنا أن نستضيفه كونه خارج الخط الرسمي، وبالمقابل إذا ما رغبوا في استضافة عرض من عندنا سيتم عن طريق وزارة الثقافة، خاصة وأن المهرجان كان توأماً بيننا وبين التوانسة (مهرجان دمشق المسرحي وأيام مهرجان قرطاج المسرحي) فيما يخص المهرجان المسرحي ومن ثم لا يحق لهم أن يستضيفوا عرضاً خارج وزارة الثقافة، أي إن العرض الذي ترشحه وزارة الثقافة هو الذي سيذهب إلى المهرجان، فأصبحت الترشيحات التي تقدمها وزارات الثقافة العربية ضعيفة جداً، فهبط مستوى المهرجان، إضافة إلى ذلك حتى في الندوة الفكرية لم يعد هناك شخصيات تفهم بالمسرح فعلاً يمكن لها أن تناقش المواضيع المطروحة.

عندما نقول إن المسرح ضعيف، هذا لا يعني أنه ضعيف إنتاجياً، لأن هناك جيلاً مات، وجيلاً آخر لم يعد يهتم بالمسرح بل التفت إلى أمور أخرى، لذلك هؤلاء لم يعد يهمهم الحضور إلى المهرجانات، أو المشاركة في الندوات الفكرية، أو أن يكتبوا مقالات، هذا ملاحظ جداً عند الاطلاع على مجلة المسرح المصرية، فلا توجد مقالة من الممكن لها أن تقرأ، هذا إضافة إلى الأخطاء اللغوية والمطبعية، فلا يوجد اهتمام نهائياً بالمسرح، المسرح المصري مات منذ ٢٠ سنة أو أكثر، كما قالوا إنه موضوع في غرفة العناية المشددة، لذلك عندما اقترحنا أننا سنشكل لجنة من شخصين تقوم بجولة في البلدان العربية ويحق لها أن تشاهد العروض في تلك البلدان، وتوقع عقوداً مع الفرقة الفلانية، وتتفق على أقل التكاليف، أي أنه إذا كانت الفرقة قادرة على الحضور بـ ١٢ شخصاً يعني ١٢ شخصاً فقط، لأن المهرجان فعلاً مكلف ووزارة الثقافة لم توافق إلا على العدد المتفق عليه لأنها لا تملك المال لدفعه لهذه اللجنة، ومن ثم من هما هذان الشخصان اللذان سيقومان بالجولة؟ ومن الذي سيرشحهما؟. تم اقتراح أمر آخر: باتباع طريقة أخرى، نطلب من كل بلد بأن يرسل لنا فيديو عن عروض مسرحية منتجة حديثاً، نراه ومن ثم نقرر، قلنا لهم إن المسرح مختلف عن العرض المسرحي، أي عندما نشاهد العرض على خشبة المسرح يختلف عندما نراه على الفيديو، ثانياً من هو المصور الفنان الذي يصور مسرحية بكاميرا واحدة، كانوا يصورون العرض بهذا الأسلوب من أجل الفيديو، سابقاً لم يفكروا في تصوير العرض فنياً، لكنهم يلجؤون إلى هذا الأسلوب، يصورون العرض بسرعة كبيرة ليرسلوه لنا، في المهرجان الأخير ٢٠٠٦، بقينا نعمل أنا والدكتور نبيل أسود والدكتور أسامة غنم مدة شهر كامل، وشاهدنا ما يقارب ٦٤ عرضاً ما بين الفيديو و(سي د) و(دي دف دي) كل واحد منا نحن الثلاثة شاهد الأفلام كاملة، أي إننا لم نتقاسم ولم نتبادل العروض فيما بيننا، ثم كتب كل واحد منا تقريره حول العرض على مستوى المهرجان. لكن الذي حدث أن ثلاثة أرباع آرائنا لم يؤخذ بها حيث كانت هناك عروض عربية وأجنبية لا يمكن مشاهدتها، قلنا لهم بأن هذا العرض الأجنبي غير مؤهل لدخول المهرجان، وذلك لأنه عرض يعتمد على النص فقط، كيف سيفهمه الجمهور، مثلاً العرض القبرصي، مونودراما، الممثلة جالسة ممسكة بيدها لمبة وهي تتحدث باليونانية أي جمهور هذا الذي سيشاهد العرض!.

□ توقف المهرجان عام ١٩٨٨، قيل السبب هو الحرب الأمريكية على العراق في بداية التسعينيات، وقيل إن وزارة الثقافة لم تكن لديها إمكانيات مادية لاستضافة العروض من الدول العربية، وقيل إن مستوى العروض ضعيف فنياً، لكن يبدو أن هناك أسباباً أخرى غير معلنة؟

□□ الضعف العام للحركة المسرحية في سورية والوطن العربي وعدم اهتمام الوزارة بأي نشاط ثقافي هو السبب، اقترحت اللجنة العليا للمهرجان على الدكتور محمود السيد وزير الثقافة إقامة مهرجان دمشق المسرحي من جديد، فقلت لهم بصراحة، يفضل ألا يقام المهرجان، لأنني أعرف ما هو موجود في الوطن العربي، ولأنني أتابع وأعرف نوعية العروض التي تعرض، ولا توجد عروض تستحق أن تقيم من أجلها مهرجاناً، وأن تصرف عليها مبالغ ضخمة، فالميزانية المخصصة للمهرجان يجب أن تقدم لمديرية المسارح والموسيقى، أو أن تساعدوا الفرق الخاصة الصغيرة المنطلقة من المعهد لتعمل، لكنهم رفضوا وأصروا على إقامة المهرجان.

□ **انتهى مهرجان دمشق هنا، وبدأ مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي هناك، هل هذه نهاية بداية لمرحلة جديدة وهي العولمة؟**

□□ إن المهرجان التجريبي في القاهرة هو شيء آخر تماماً، أولاً هو مهرجان دولي والعروض العربية التي تعرض فيه قليلة جداً، وبما أنه تجريبي فهم لا يستقبلون إلا العروض التجريبية أي أنهم لا يقبلون عروضاً ذات قيمة كلاسيكية، والتجريبي الأوروبي شيء مختلف عن مفهومنا عن التجريب تماماً، قلت الكلام عدة مرات في عدة مقالات بأن المسرح التجريبي لم يقدم أي فائدة للمسرح المصري والعربي، بدأ المهرجان منذ سنوات عديدة، الآن أين يقف المسرح المصري منه؟

حسن جرعتلي صاحب فكرة مسرح الخيمة، قدم ثلاثة عروض مهمة، فحاربته وزارة الثقافة، واتهمته بأنه يأخذ مساعدات من المركز الثقافي الفرنسي، والمركز الثقافي البريطاني، كما أنه حورب في الصحافة أيضاً على أساس أنه خائن.

جاء إلى سورية بعرض "الترنيمة" وقدم في صالة الحمراء قبل ست سنوات، العرض يتحدث عن قضية المرأة الشرقية، النص مهم والفكرة الإخراجية مهمة، ورغم ذلك توقفت المساعدات له.

□ **أريد التحدث عن فترة التأصيل للمسرح العربي خاصة وأنها لم تستمر أكثر من عشر سنوات، فهل هذا يعني أنها حملت بذور فنائه منذ البداية؟**

□□ إن طرح موضوع تأصيل المسرح العربي كان له تأثير في الصعيد النظري أكثر أهمية مما هو على الصعيد العملي رغم وجود عدد من النصوص التي اتخذت هذا الاتجاه، لكن بعد مرور هذه السنوات، يمكن القول بأن السؤال الرئيسي الذي طرح عنواناً لهذه الحركة، كان مغلوطاً منذ الأساس، بمعنى أنه ليس الشكل هو الذي يقدم هوية المسرح العربي، وإنما المضمون والقضايا التي تعالجها النصوص هي التي تقدم هوية هذه النصوص على الصعيد العربي أو العالمي، ومن الجانب الآخر كلما تعمقنا في محلية القضايا، كنا مؤهلين أكثر للانتقال إلى العالمية وليس التقليد هو الذي يرفعنا إلى مستوى العالمية، عندما نطرح أنفسنا من خلال قضايانا ومشاكلنا أمام جمهورنا، نستطيع أن نشده إلى المعالجات التي نقدمها، ونحقق التواصل بيننا وبين المسرح كوسيلة تعبير فنية أكثر التصاقاً من الدراما التلفزيونية أو السينمائية بالجمهور.. العودة إلى التراث ليست هي التي تمنحنا أيضاً هوية العروبة، وإنما ما نأخذه من مادة تراثية ونعالجها معالجة معاصرة تناسب واقعنا وجمهورنا الآن، وقد كثرت المسرحيات التي تناولت قضايا الظلم في إطار التراث القديم مسلطة الضوء على الحياة المعاصرة، فهذه كانت مهمة، ولكن الكتاب الذين تناولوا مثل هذه الموضوعات لم يطرحوا شكلاً فنياً تراثياً، إنما أساليب المعالجة كانت مستقاة من الدراما المعاصرة.

إذاً أساليب المعالجة عالمية في جميع أنحاء العالم، ترى الكتاب الإفريقيين والهنود

والصينيين واليابانيين يكتبون ما يسمى بدراما معاصرة، ولكن المهم في الأمر، عندما أقرأ نصاً يجب أن أكتشف أنه ياباني، أو صيني أو إفريقي أو عربي ليس من خلال اللغة، وإنما من القضية المطروحة، أكتشف المجتمع الياباني أو المجتمع الإفريقي أو المجتمع الأمريكي أو المجتمع العربي فيه، فلذلك جميع الطروحات التي قدمت في إطار هذه الحركة التي لم تستمر أكثر من عقد ونصف كانت مغلوطة، لقد دعت البيانات، الخروج من المكان التقليدي للمسرح والعودة إلى المقهى، وكأن المقهى هو الشكل الوحيد لمكان الجلوس وتقديم العروض المسرحية، أين المقاهي الشعبية في مدننا العربية؟ وهل يمكن لجمهور المسرح بعامة أن يأتي إلى المقاهي الشعبية ليحضر مثل هذه العروض في زمن لم تكن المقاهي الشعبية تقدم إلا كركوز وعيواظ في ذاك الزمن وليس في عصرنا الآن.

المشكلة ليست في مكان تقديم العرض، وإنما في هذا المكان ذاته، فلذلك عندما وعى مجموعة من الكتاب والمنظرين خطأ الطرح من الأساس، راجعوا أنفسهم وحاولوا ترميم الخلل، وأول من تنبه إلى ذلك كان سعد الله ونوس في مقابلة مطولة أجريتها معه ونشرت في مجلة "الطريق" اللبنانية العدد الثاني نيسان/ أيار ١٩٨٦، حول قضايا المسرح العربي الحديث (٢)، إذ يقول: "في السنوات العشر الماضية ثمة مراجعات كثيرة تتناول جانب هذا الإطار الفكري والمضموني وتتناول جانبه الجمالي، فأنا الآن لا أعتبر أن الحكواتي شكل مسرحي قادر على خلق فعالية ما مع المتفرج".

بدأ الانتباه إلى أسلوب الطرح لهذه المشكلة، هل هوية المسرح العربي تكمن في الشكل الفني فقط أم أن الطرح العالمي والمعروف منذ الأبد، أي العلاقة الجدلية ما بين المضمون والشكل التي تولد الهوية! يفترض أن يكون هذا معروفاً لدى الكتاب المسرحيين إن كانوا فعلاً يعون العلاقة الجدلية ما بين المسرح والمجتمع، ولذلك إذا ربطنا الآن ما بين انحسار هذه الطروحات وبداية تدهور المسرح العربي الذي يعود إلى عام ١٩٧٩، نجد أن جزءاً من إنكفاء هذه الطروحات هو تدهور المسرح في حد ذاته وتراجع الحركة المسرحية، وعندما نصل إلى عام ١٩٨٥ تقريباً نكون قد بلغنا أوج الأزمة، ولم يعد لدينا فعلاً حركة مسرحية يمكن أن نسميها الحركة المسرحية السورية أو المصرية أو اللبنانية.

أقول إن هذا لا يسري على سورية فقط، فنلاحظ أن مثل هذا الأمر حدث في مصر، وكانت توجد حركة مسرحية ناشطة جداً في لبنان وكذلك في المغرب العربي، لكن تونس هي التجربة الوحيدة التي ظلت حركتها المسرحية نشيطة حتى الآن من بين البلدان العربية، ويعود السبب في ذلك إلى أنها ليست لديها حركة دراما تلفزيونية، فكل من يعمل في الجو الفني، إما أن يعمل في السينما وإنتاجها قليل، وإما أن يعمل في المسرح، إضافة إلى أن أسلوب الإنتاج في تونس مختلف تماماً عن كافة عمليات الإنتاج أو هيكلية الإنتاج في بقية البلدان العربية، فالحركة المسرحية في تونس تنتج أعمالاً مسرحية بالتعاون مع وزارة الشؤون الثقافية، لذلك نلاحظ أن المسرح التونسي لم يتراجع ولم ينكفئ، وإنما بقي متطوراً ومحافظاً على هويته التونسية ليس بالضرورة الهوية العربية، لأن المسرحيين التونسيين كانوا على وعي تام بأنهم يخاطبون أولاً جمهوراً تونسياً، ومن ثم كانت لديهم إمكانيات التغير بسرعة كبيرة جداً عند قيامهم بزيارة لأي بلد أوروبي، فتقديم النص كان مفهوماً لذلك الجمهور من حيث الحركة، إضافة إلى أن التقنيات المسرحية في المسرح التونسي كانت متطورة جداً، والمفاهيم الإخراجية فيها كانت سباقة عن بقية البلدان العربية، مثل مفهوم التمثيل، وطريقة الأداء أيضاً كانت متطورة نظراً للاحتكاك المباشر

ما بين التوانسة والأوربيين وهو احتكاك مباشر ودائم وليس نقلاً عن الترجمات العربية.

□ عندما نسأل أي كاتب مسرحي أو ناقد أو مخرج عن أزمة المسرح يقول بأن الأزمة هي أزمة نص.. هل هذا يعني بأن الكاتب المسرحي العربي لم يعد يستطيع حقاً أن يقنع المخرج بقدرته على ملامسة مشكلاتنا في المجتمع إذا استثنينا بعض الأسماء السورية والعربية وأقول بعضاً منهم، لذلك نرى المخرج يلجأ إلى الإعداد أو الاقتباس أو أنه يقوم هو بنفسه بتأليف النص معتمداً على الترجمة حصرياً أي لا يتناول المخرج النصوص المحلية، ما مدى مصداقية هذا الكلام؟

□□ السؤال إشكالي من عدة زوايا، أولاً: لدينا الكثير من النصوص، ولكن ماذا يريد المخرج أن يقول الآن لجمهوره؟ وهل بحث في هذا المخزون من النصوص الموجودة لدينا ليجد النص الذي يطرح مثل هذه المشكلة؟ ولنفترض أن النص الذي وجده ليس ملائماً مئة بالمئة، لكن لدينا مجموعة من الأشخاص القادرين على إعداد مثل هذه النصوص الذين نسميهم دراماتورج قادرين على إعدادها لتلائم المقولة، وتلائم العصر والجمهور الآن، لكن عدداً كبيراً من مخرجينا منذ أواخر السبعينيات توجهوا اتجاهاً جديداً منهم من توقف عن اختيار نصوص محلية واستراح إلى مقولة أن النص الأجنبي قوي دائماً وإلا لما ترجم إلى اللغة العربية، وبما أنه أجنبي، فهو صادر عن معرفة ببنية الدراما وعلم المسرحية.. و.. لذا يريح المخرج نفسه من هذه النواحي كونه يقدم نصاً قوياً، وبما أنه نص أجنبي نعود من جديد إلى عقدة الخواجة الأفرنجي، فالجمهور سيصدق بأن النص قوي، ويقبل على هذا العرض إضافة إلى ذلك، فالنص أجنبي مقولته تمر على الرقابة بسهولة، وليس هناك من رقيب سيحتج عليه، ولكن لو كان المؤلف سورياً، فالرقيب سيؤول ما هو موجود في النص ويقول إنه يريد أن يتحدث عن الشخصية الفلانية أو القضية الفلانية، ومن ثمّ يرفض النص ولا يسمح بتقديمه، ومثل هذه الحالات كانت كثيرة، ولننتبه هنا إلى أن الدولة توقفت منذ أواخر السبعينيات عن إرسال موفدين لدراسة الإخراج في البلدان الأجنبية، ليس فقط الإخراج، وإنما أي شيء آخر يتعلق بتقنيات المسرح والسينما، ولم يعد هناك إيفاد على هذا الصعيد حتى السنوات الأخيرة، ويمكن القول إنه منذ أواخر الثمانينيات بدأت الدولة بإيفاد عدد قليل من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية إلى البلدان الأجنبية، أوفد اثنان من الدفعة الأولى من خريجي التمثيل إلى إنكلترا فقط، إذاً فالأمور مرتبطة ببعضها، وبتعميم أكثر يمكن أن نقول بأن العدد الأكبر من المخرجين الذين كانوا لدينا فعلياً لم يكونوا من الصف الأول من حيث القوة الفنية، والجانب الآخر في تلك الفترة بدأت موجة جديدة وطالما نحن دائماً نركب الموجات وهي موجة المخرج المؤلف (سمي بمسرح المخرج أو مسرح الصورة)، بعض المخرجين لدينا لم يعودوا يقتنعون بالنصوص العالمية ولا بالنصوص المحلية، وإنما يريدون تأليف نصوصهم بأنفسهم، بعض هؤلاء كانوا من الأقوياء فنياً، والآخرون اقتدوا بهم، وبدؤوا يطرحون نصوصهم للكتابة وقسماً منهم أصبح مصمماً للديكور أيضاً، وهو الذي يضع الموسيقى، بمعنى مؤلف العرض ككل، وبمعنى آخر خرجنا من كون المسرح عملية جماعية لمجموعة روافد فنية، وأصبح المخرج وحده هو مؤلف العرض بالمعنى السلبي أي إنه يؤلف النص ويخرجه ويمثل فيه ويصمم الديكور... صحيح أنه ليس لدينا سوى بعض هذه الأمثلة، لكن إذا أخذناها منذ منتصف الثمانينيات مع ضعف النتاج المسرحي، فإن هذه الأمثلة قوية جداً وبارزة جداً، والبقية غير قادرة على السير وراء هذه القدوة، فلم يعودوا يخرجون شيئاً.

لنعد في الذاكرة إلى تلك المرحلة من

برنامج المسرح القومي، أو بقية المسارح في المحافظات، فسترى أن الإنتاج لم يتعد عرضين في الموسم، فكيف نتحدث عن مسرح قومي؟ وعن حركة مسرحية؟ بعض المسارح توقفت عن الإنتاج نهائياً، مثلاً، مسرح حلب القومي مرت عليه سنوات لم ينتج عرضاً واحداً، وأحياناً ينتج عرضاً واحداً في الموسم فقط، هذا يعني أن كل من هو موظف في هذه المسارح هو عبء على الدولة من حيث الرواتب، هو يقبض ولا ينتج شيئاً، ولا يمكننا أن نقول بأن الحق على الممثلين والفنيين، وإنما هي حالة عامة، وأذكر أننا قد اجتمعنا مرات متكررة في مسرح الحمراء من أجل مناقشة هذه المواضيع بحضور مسؤولين من مديرية المسارح والموسيقى ووزارة الثقافة لمناقشة وضع الإنتاج المسرحي عامة، أين الممثلون وأين المخرجون؟.. وكيف يمكن أن نعيد الطقس إلى الحالة المسرحية، لكن الموضوع لم يكن مرتبطاً بالمسرحيين، كانت هناك حالة عامة أثرت بالإنتاج المسرحي والسينمائي أيضاً إلى حد ما، المؤسسة العامة للسينما لم تستطع أن تنهض بنتاجها إلى أكثر من فيلمين في السنة، إذاً أعود وأؤكد أن الحالة عامة ليست في سورية فقط، وإنما في الوطن العربي، لكن تعاملنا مع حالتنا محلياً أظهرها بائسة ومفجعة.

□ تأسس المسرح التجريبي في عام ١٩٧٦ بعد لقاء سعد الله ونوس وفواز الساجر مؤسسين لهذه التجربة على صعيد الإخراج وعلى صعيد الكتابة المسرحية، لكن التجربة لم تستمر ما الهدف من وراء هذه التجربة؟

□□ عملياً يمكن القول إن جوابي الأخير يضمن جواباً عن هذا السؤال، كان اللقاء ما بين سعد الله ونوس وفواز الساجر تحت عنوان "المسرح التجريبي" (وهذا العنوان لا علاقة له بمهرجان المسرح التجريبي في القاهرة) وكان وسيلة للخروج من أزمة المسرح في سورية لذلك إذا عدنا إلى البيان الأول الذي أصدره الاثنان معاً، نلاحظ أن الهدف كان البحث عن وسائل جديدة وناجحة للتعامل مع الجمهور لإيصال المقولة: السياسية والاقتصادية والاجتماعية للجمهور الجديد الذي يفترض أن يكون واعياً أو أن نعمل نحن المسرحيون على توعيته وإيقاظ وعيه، لذلك نرى أن النصوص الثلاثة التي قدمها المسرح التجريبي في تلك الفترة قد خضعت لإعداد موجه إلى جمهور معاصر بمقولة معاصرة، ففي عرض "ثلاث حكايات" خرج العرض من مسرح القباني وتوجه إلى المعامل وقدم هناك.

أعود وأقول كما في جواب السؤال السابق، الحالة العامة المهيمنة في سورية هي التي جعلت العمال منكفئين عن فن مسرحي لم يكونوا في ذلك الوقت ضمن أزمته العامة غير راغبين بأن يتعلموا عن طريق الفن، وكانوا يريدون أن يتسلوا، يريدون من الفن أشياء تنسيهم أزمتهم الاقتصادية والحياتية والسياسية، فلذلك لم تنجح هذه التجربة، ومن ثم ثلاثة عروض كانت هي الحد الأعلى لحياة المسرح التجريبي، ثم توقف نهائياً.

□ ألا تلاحظ بأنه عندما تتفق مجموعة من بعضها كمجموعة سعد الله ونوس وفواز الساجر وتعرف ما الصعوبات التي ستواجهها، فتشكل أساساً للعمل في المسرح لاستمراريتها، ومعظم هذه التجارب تلقى الفشل في مسارحنا مثل تجربة المسرح التجريبي التي لم تستمر طويلاً لماذا؟.

□□ هناك تجمعات وفرق في المسرح في جميع أنحاء العالم مثلاً تجربة أريان منوشكين المسرحية، طبعاً مع الاختلاف بين تجربتها وتجربة المسرح التجريبي غير أنها تعرضت هي أيضاً لصعوبات كثيرة، وهي سلفاً لديها علم بما سيواجهها من هذه الصعوبات كما هي حالة سعد الله وفواز، والفرق بينهما في استمرارية التجربة الأولى وإخفاق التجربة الثانية.

في المسرح نحن بحاجة لكفتين متوازيتين

تقريباً، الكفة الأولى هي الجمهور الموجود والمؤمن بحركة مسرحية، ولكن للأسف لم تكن لدينا حركة مسرحية تقنع الجمهور ولا جمهور مسرحي واع.

□ لكنهما سعيا بالذهاب إلى الجمهور؟

□□ لم يكن لدينا جمهور مؤمن بحركة مسرحية، لأن الحركة المسرحية أصلاً لم تكن موجودة، بمعنى أن كل النشاط الذي بذل من أجل المسرح، لم يؤسس لتقاليد مسرحية راسخة، فخلال كل هذه المدة لم يكن لدينا في دمشق سوى صالتين (الحمراء والقباني)، وهل يمكن لحركة مسرحية أن تنهض على صالتين؟ المسرح التجاري كان يقدم عروضه في دور السينما يعني أن الديكور وإمكانيات الإضاءة والصوت هي في الحد الأدنى فنياً، لأن هذه صالة هي صالة سينما وليست صالة مسرح، مثال فقط: صالة السينما، عمق المنصة فيها لا يتجاوز ستة أمتار، فكيف يمكن لعرض مسرحي أن يقوم على مثل هذه المساحة؟ هذا مثال بسيط، لذلك فالمسرح التجاري بغيته أن يقدم تسلية كما ذكرت قبل قليل، وأن يسعى إلى الربح، وأن يشغل مجموعة من الفنانين غير القادرين على العمل في المستويات الأعلى من الفن المسرحي، وفي كل هذه الأجواء كان المسرح التجاري للتسلية حتى عالمياً، وهناك نوع آخر هو مسرح فني للمتعة الفنية والفكرية، وهذا ليس حكراً علينا فقط، فالنوعان موجودان في كل أنحاء العالم.

الجانب الثاني (الكفة الثانية) هو أن يكون لدينا إنتاج مسرحي بهيكلية إنتاج متحركة مع الظروف، لكن آلية الإنتاج في ذلك الوقت وحتى الآن ما زالت هي نفسها، وهي آلية مديرية المسارح والموسيقى في دمشق المركزية المرتبطة بالآلية المالية، وبقوانين وزارة المالية والتي لم تستطع عبر عدة وزراء للثقافة، وعدد من مديرين لمديرية المسارح والموسيقى أن تغير شيئاً من هذا القانون، فإذا عدنا وتذكرنا أن المسرح في القوانين السورية يدرج تحت المرابع الليلية حتى الآن، ولم يستطع أي وزير أن يغيرها، فيجب ألا نستغرب مما جرى للمسرح حتى الآن، ولا شك أن الحركة المسرحية ستبقى على ما هي عليه، والسبب عندما نقول مرابع ليلية، فهناك ضريبة على المسرح علماً أنه يوجد قانون يعفي النتاج الفكري من الضرائب، والمسرح نتاج فكري وفني، ففي قوانيننا هذا التعارض والتناقض ما بين قانون وآخر، فكيف سنعمل؟ لنبتعد عن المسرح قليلاً، ولنضرب مثالاً آخر، نجد أن المفكر السوري عندما يقدم لوزارة الثقافة كتاباً جديداً على صعيد الفكر، يفترض ألا يدفع ضرائب نتيجة وجود قانون يعفي الجهد الفكري من الضرائب، ولكن بمجرد أن يوقع المفكر على قانون التنازل عن حقوقه قبل أن يقبض ثمن جهده الفكري يجب عليه أن يدفع الضرائب، ففي مثل هذه الأجواء كيف يعمل المسرحيون مقارنة بأي جهد تجريبي.

الوضع في أوروبا مختلف تماماً، البديهية الأولى أن هناك حركة مسرحية، وهناك جمهور مسرحي متلهف دائماً على الجديد، فأريان منوشكين، وغيرها مروا بأزمات، ولكن الجمهور يعرف إنتاجها السابق وهو متشوق إلى جديد الفرقة الذي يريد أن يشاهده، فيختلف التمويل المسرحي لهذه الفرق المسرحية تماماً عن هيكلية الإنتاج المسرحي في سورية أو في البلدان العربية كمصر، لذلك نجد أن أريان منوشكين غير مرتبطة بمديرية مسارح أو وزارة ثقافة، وإنما مرتبطة إلى حد ما بمجلس المدينة (البلدية) ومن شأن رئيس البلدية هذه أن ترعى الفنون وإلا لما انتخب رئيساً ولا انتخب مجلس البلدية انتخاباً مباشراً من الشعب، فالشعب يصر على أن يكون هناك إنتاج فني ولا يجوز أن يغيب هذا الإنتاج عنه، لذلك عندما يقدم أي مخرج ملفاً لإنتاج عرض مسرحي جديد يجب أن يدرس الملف وأن يمول، إضافة إلى ذلك فمثل هذه التجارب المسرحية تعتمد في بيع بطاقاتها على ما

يسمى نظام الاشتراكات لجمهور مؤمن بمثل هذا الفن المسرحي، فيدفع الجمهور ثمن البطاقة بما يعادل سنة من حضور العروض مسبقاً أي يشتري البطاقات لمدة سنة، وهذه الاشتراكات تؤمن للفرقة الانطلاقة الأولى للعمل الإنتاجي ومن ثم تأتي المشاركة من مجلس المدينة، ثم تأتي التبرعات من كبار التجار على شكل سبونسرات ورعاية والذين يخففون من ضرائبهم عبر هذه التبرعات، وتذكر أسماؤهم في الإنتاج الفني، كل هذا يساعد هذه التجارب على أن تنمو وتستمر، ولكن لا أقول بأن آريان منوشكين قد أصبحت غنية من خلال الإنتاج المسرحي على الصعيد الاقتصادي، لكنها أصبحت غنية على الصعيد الفني، فعرفت في جميع أنحاء العالم بأنها وضعت بصمات لا تنسى في تاريخ الحركة المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك سعد الله ونوس ذكر عالمياً من خلال ترجمات مسرحياته إلى عدة لغات، وذكر من خلال اختياره لكتابة كلمة يوم المسرح العالمي فقط، أعود فأذكر توثيقياً بعد تجربة المسرح التجريبي، أنكفأ سعد الله عن الكتابة، وتوقف لمدة عشر سنوات، وتغيّب عن مجلة "الحياة المسرحية" الذي هو رئيس تحريرها، ولم يعد يأتي إلى المجلة فقد أصابه الغثيان نتيجة الوضع العام.

إذاً الحالة العامة جعلته ينطوي على نفسه ويراجع كل ما يتعلق بموقفه من المسرح بوصفه وسيلة تعبير ومن نصوصه التي كتبها سابقاً، ومن التغييرات التي أصابت بنية المجتمع، لأننا في المرحلة الثالثة والأخيرة من إنتاجه نجد أن طبيعة النصوص قد اختلفت تماماً عما كانت سابقاً، بمعنى يمكن أن نقول إنه لم يتراجع عن مفهومه السياسي، إنما طريقة التعبير به تغيرت، تندرج نصوصه الجديدة في مفهومها العام تحت المفهوم العريض للمسرح السياسي، لأنها تقدم مقولات جذرية في حركة المجتمع، لكن وسيلة التعبير ابتعدت عن المباشرة، ووجدت وسائل فنية جديدة هي في صلب مفهوم الدراما عالمياً، فاقترب أكثر من بريشت في بعض نصوصه الناضجة حيث يقدم مقولات عبر أدوات فنية عالية جداً، والتي سميت تحت مفهوم المسرح الجدلي، وإذا دققنا في بعض النصوص التي تنتمي إلى هذه المرحلة نجد أنه ما زال مؤمناً بالمسرح السياسي، ونجد أن الدراما السورية بلغت أوجها، لكن في لحظات إفرادية.

□ بريشت بين النظرية والتطبيق في الوطن العربي، وبالعودة إلى مجلة "المسرح" المصرية في الفترات القديمة، نجد الكثير من المقالات النقدية التي كتبت حول المسرح الملحمي البريشتي وعن بعض العروض التي قدمت، إلى أي درجة فهم العرب مسرح بريشت؟ وكيف تم تطبيقه في البلدان العربية؟ منذ البدايات وحتى الآن على اعتبار أن أطروحة الدكتوراه الخاصة بك كانت عن بريشت؟

□□ طالما أنا مختص ببريشت، أفضل أن أعمم التجربة بمعنى آخر، ذكرت في جواب سابق أننا هنا في البلدان العربية دائماً نركب الموجات، فكلما ظهرت موجة في الحركات الفنية في أوروبا أو في أمريكا، نحاول جهدنا أن نقلدها لا أن نستوعبها في إطارها المجتمعي السياسي، ولا نتساءل حول أسباب ظهورها؟

مثلاً، لماذا ظهر المسرح الحي في الولايات المتحدة الأمريكية؟ ما أسباب ظهوره؟ كيف فعل وتفاعل مع جمهوره؟ ولماذا انتهى؟ لم تطرح هذه الأسئلة عندنا، إنما شوهدت بعض العروض هناك أو قرئ عنها، لم نطرح استفسارات بشأن كيفية تشكيل هذه العروض، وردود الأفعال عليها، وعلاقة مجموعة المسرح الحي بالدولة. إن الوسائل الرقابية التي أرادت الحكومة أن تتدخل فيها بصورة غير مباشرة، فتدخلت اقتصادياً عن طريق الطاغية وأدخلت المجموعة عدة مرات إلى السجن لتوقفهم عن العمل، كل هذه الأمور

لم تكن معروفة عندنا، وإنما هناك ظاهرة مبهرة وباهرة تلفت النظر، اسمها المسرح الحي، وهي جديدة كلياً لما هو سائد، نريد أن نقلدها فقلدناها، أيضاً عندما قدمت أريان منوشكين شكلها الجديد في مسرحية "١٧٨٧" كانت المنصات متعددة، والجمهور غير جالس بل متحرك، وكل هذه الأمور أيضاً أردنا أن نقلدها ليس فقط في هذا العرض، وإنما في كل عرض جديد كانت تقدم لغة مسرحية بصرية جديدة، فأصبحت منوشكين موضة، وبريشت طبعاً كان قمة الموضة، لأنه انتشر هذا الانتشار الهائل في جميع أنحاء العالم، ولكن بقوة فكرية وسياسية واقتصادية واجتماعية مقنعة في وقتها، ولأننا في الوطن العربي كنا نمر بحركة التحرر الوطني، وكان هناك مد عربي تقدمي صاعد، فلذلك تقبلنا التجربة بسرعة كبيرة، وهنا يكمن الخطأ في عملية التقليد في أننا ترجمنا معظم أعمال بريشت بسرعة، وليس بشكل منتظم، بمعنى ليس هناك فكر مؤسساتي وراء عملية الترجمة، فلان الفلاني المترجم لم يترجم بريشت في سياق تطوره، وإنما كانت هناك انتقاءات زهرة من كل بستان من هذه المرحلة، وتلك المرحلة نتيجة خيارات فريدة دون تنظيم، وكل من كان يترجم كان يكتب مقدمة من عنده، ويعممها، علماً بأن هذه المقدمة لا تنطبق كلية على النص المسرحي الذي اختاره، فأحياناً كانت تترجم نصوص من مرحلة المسرح التعليمي، وأحياناً من مرحلة المسرح الجدلي الأخيرة، بحيث لم يستطع المخرجون لدينا الذين لا يعرفون اللغة الألمانية فهم بريشت، والترجمات إلى الإنكليزية قليلة عملياً، المخرجون الأوربيون والأمريكيون وفي بقية أنحاء العالم هم الذين طوروا بريشت في بلدانهم ليس عن طريق الترجمة، كانت حركة التنقل نشطة بين هذه البلدان سواء سفر فرقة بريشت نفسها إلى البلدان الأوروبية كما حدث في فرنسا، وتأثير بريشت عبر مجموعة من عروضه في باريس بمجموعة من المخرجين الفرنسيين الذين شكلوا حركة المسرح الملحمي في فرنسا أو قدوم مخرجين من الاتحاد السوفييتي أو اليابان أو ... لمشاهدة عروض المسرح الملحمي في برلين، إذاً التأثر كان مباشراً في البلدان الأوروبية وليس عن طريق الوسيط أي ليس عن طريق الترجمة دون أن نناقش هنا مدى صحة الترجمة وأمانتها وموقفها من سياق الإنتاج البريشتي، ونتيجة كل ذلك كان الاستيعاب خاطئاً في البلدان العربية، فتحول إلى تقليد وليس إلى فهم وإبداع، لذلك فالمخرجون والفنانون ليسوا وحدهم الذين كانوا بعيدين عن فهم بريشت، إنما الجمهور كان بعيداً نتيجة ما قدم له في بعض الإنتاجات البريشتية، فوجدها باردة وغريبة عن مجتمعنا، فمن هذا بريشت الألماني القادم إلينا من آخر العالم ليتحدث إلينا عن مشاكلنا وقضايانا العربية؟

المشكلة الفظيعة الأخرى، كانت في عدم فهم آلية التغريب وأدوات التغريب في المسرح البريشتي، لم أر عرضاً يستطيع أن يقدم تقنيات تغريب مقنعة وموظفة في مكانها سوى عرض "رجل برجل" للمخرج فايز قزق، والسبب أن فايز قزق درس عامين في إنكلترا، واطلع هناك على مجموعة عروض متأثرة ببريشت، وقرأ بريشت بالإنكليزية وليس بالعربية، إضافة إلى ذلك رأى كماً هائلاً من العروض من المسرح الجديد سواء كان بريشتياً أم متأثراً ببريشت في لندن، إضافة على ذلك، فعندما قرأه في الترجمات العربية استطاع أن يستوعب الخطأ في الترجمات ويتجنبه، وعندما عمل على إخراج مسرحية "رجل برجل" كثيراً ما كان يسألني أو يستفسر عن أشياء، أي ليس هو من نوع المخرجين المغرورين بأنفسهم، ولا يقول أنا الوحيد الذي أفهم والذي أريد أن أخرج، كان يقول لي أحياناً أنا فهمت الأمر على هذه الصورة، فهل هذا صحيح؟ نتناقش لنتوصل إلى نتيجة، وأحياناً أقول له صحيح تماماً هذا ما أراد بريشت قوله، ورغم أن هذه المسرحية "رجل برجل" تنتمي إلى المرحلة التعليمية لدى

بريشت، ولكنه استطاع أن يتخطاها نحو الملحمية نتيجة استيعابه لتتالي المراحل ونضجها الفكري والفني.

في مصر لم يقدموا عرضاً واحداً مقنعاً لبريشت حسب متابعتي للمسرح المصري، وليس هذا فقط من خلال متابعتي شخصياً وإنما لم أر شواهد من مخرجين ألمان شاهدوا عروضاً مصرية لبريشت، وتساءلوا هل هذا هو بريشت؟ هل هكذا فهمتم بريشت؟

الجانب الآخر، نحن لسنا ملزمين بأن ننقل بريشت نقلاً حرفياً، فهو ابن المجتمع الألماني الأوروبي، نحن يمكن أن نأخذ منه فكرة نطبقها على حركتنا الاجتماعية، هذا إن كنا واعين لحركتنا الاجتماعية ومدركين لمجتمعنا، عندها نستطيع أن نأخذ ما يفيدنا، لكن أن نقلده؟ فهذا لا يفيده ولا يفيدنا أيضاً.

□ يقولون إن مسرحية "الاستثناء والقاعدة" التي قدمها شريف خزندار في الستينيات تضمنت بعض ملامح بريشت وأدخل العرض ضمن أرشيف بريشت، ما رأيك؟

□□ هناك ملامح من بعض الأدوات التي استخدمها بريشت في عرض "الاستثناء والقاعدة"، طبعاً شريف خزندار سوري الأصل، لكنه مقيم في باريس، وشاهد بعض عروض بريشت في عام ١٩٦٤، وعروضاً أخرى متأثرة ببريشت، أنا رأيت هذا العرض كشريط سينمائي صور خصيصاً لمركز بريشت في برلين، لأنه من الوثائق القديمة التي قدمت لأرشيف بريشت هنا، وتعرض للتحليل، وإلى حد ما كانت بعض استخدامات التغريب تقليداً أكثر منها استيعاباً علماً أن "الاستثناء والقاعدة" تتحدث عن مشكلة البترول، ومشكلة البترول هي مشكلتنا نحن العرب.

□ وراء كل كاتب عربي، كاتب مسرحي أجنبي، متأثر به، مثلاً ألفريد فرج كان متأثراً ببريشت وشكسبير، أي كان هناك تبعية المسرح العربي بشكل عام للمسرح الغربي، وهذا الفهم الحقيقي للواقع لم يكن موجوداً إلا عند قلة من كتاب المسرح العربي؟

□□ لنعد لما قلته عند ركوب الموجة، نحن دائماً صدى لقوة انطلقت في مكان ما، وإذا راجعنا المسرح العربي ككل نجد أن هناك موجة وراء موجة تجتاحنا، ولكن تأتي الموجة بعد فترة من الزمن من القوة التي صدرت في منشئها، مثلاً عندما أنتج سارتر وكامو المسرح الوجودي، بعد خمسة عشر عاماً، ظهرت بوادر المسرح الوجودي لدينا، وأيضاً دون أن نتساءل ماذا لدينا من قاعدة اجتماعية لتولد فكراً وجودياً؟ الفكر الوجودي هو نتيجة للحربين العالميتين، ولتطور المجتمع والفكر الأوروبيين بسرعة، أما نحن ماذا لدينا؟ لذلك نجد حتى على صعيد الترجمات، ليس فقط على صعيد العروض المسرحية، ترجم كل أعمال سارتر إلى العربية وكتابه "الوجود والعدم" الذي لم يقرأه ٥٠ شخصاً في الوطن العربي كله، وعلى صعوبة ترجم إلى العربية، لم يتساءل أحد ما هي الفائدة من ترجمة هذا الكتاب إلى العربية؟ قد يكون الهدف مثلاً من ترجمة مسرحياته للاطلاع فقط، فهذا جيد، لكن أن تترجم جميع أعماله، فهذه المشكلة لدينا؟ كما ذكرت نحن نتأثر بما ينتج في الغرب عامة، ونتأثر أيضاً بما يسمى الغرب الشرقي مثلاً الاتحاد السوفيتي الذي أنتج مجموعة من كبار السينمائيين وكبار المسرحيين وأنتج ستانسلافسكي وميخائيل تشيخوف الذي روج للمنهج في أمريكا،ومن ثم في أوروبا، تأثرنا بهم وبدأنا نقلدهم.

ولم نلاحظ بأننا تأثرنا بالمسرح الياباني، لأنه ليس هناك احتكاك مع المسرح الياباني، ولم نتأثر بالمسرح الصيني أو الهندي للسبب نفسه، فاللغات الرائجة لدينا هي الإنكليزية والفرنسية، لذلك نحن نتأثر عن طريق هاتين اللغتين، ومررنا بفترة حركة التحرر الوطني الاجتماعي، مررنا بفترة تأثرنا بالماركسية

وكانت بالغة جداً، لذلك أوفد الكثير من طلابنا عن طريق الحزب الشيوعي إلى الاتحاد السوفييتي وبلدان المعسكر الاشتراكي، فدرسوا وتأثروا عن طريق هذه اللغات بالحركات الفنية هناك، نرى أن الترجمة بدأت تنتشر عن الروسية البلغارية في الفترة اللاحقة، وهذه الترجمات أتت إلينا عن طريق اللغة الروسية أو الإنكليزية.

□ النتيجة نحن ملقون سلبيون، يعني نحن نستهلك ما ينتجه الآخر أكثر مما ننتج؟

□□ من دون تخصيص هذا ليس فقط على صعيد الفن وحده، بل على صعيد العلم، نحن مستهلكون وغير منتجين، وعلى صعيد النظريات الاقتصادية نحن مستهلكون، ويمكن أن نعمم على جميع المجالات، حتى بترولنا ننتجه بالتقنيات الغربية والعلوم الغربية بعد كل هذه السنوات من بدايات إنتاج النفط العربي وحتى الآن.

□ ما زال المسرح العربي قائماً على الكلمة، ألم يصبح لدينا تراكماً كمياً يمكننا الانطلاق منه نحو التوجه إلى ثورة التقنيات الموجودة في الغرب التي نفقدها نحن؟

□□ يمكن أن نقول إننا منذ عشر سنوات لا أكثر، ونتيجة مصادر احتكاك أكبر بالمسرح العالمي ونتيجة سفر مجموعة من فنانينا إلى بعض المهرجانات أو إلى بلدان أوروبية، ونتيجة قراءات في مصادر أو في ترجمات أكثر أمانة وصدقاً من الترجمات القديمة، وأيضاً نتيجة تأثير مجلة "الحياة المسرحية"، بدأنا نجد في بعض إنتاجنا المسرحي بؤرة هنا وبؤرة هناك دون استمرارية، نجد توجهاً نحو لغة بصرية جديدة، أؤكد بؤر من دون استمرارية، بمعنى فلان الفلاني ينتج عرضاً يلفت النظر إلى اللغة البصرية الجديدة التي استخدمها وإلى مفهوم النص ومفهوم الديكور المستخدم وإلى استخدام الموسيقى واستخدام الأزياء كل هذا يلفت النظر إليه، فيأتي بعده مخرج آخر ويقدم بؤرة ضوئية جديدة، يلفت النظر إليه أيضاً، لكنه ليس استمراراً لسابقه، هذه البؤرة الإفرادية جعلتنا نشعر أن هناك تفكيراً جديداً لمفهوم المسرح كمفهوم بصري لدى بعض المنتجين، لكن أعود وأؤكد أن هؤلاء لديهم نزوات مسرحية لأنهم جميعاً يعملون أولاً وأخيراً في التلفزيون وهم نجوم تلفزيونية وسينمائية.

□ هل تجذر المسرح في التربة السورية وأثر في حياتنا الاجتماعية كبقية الفنون بعد أكثر من قرن ونصف قرن، بمعنى هل ما زال المسرح حاجة إنسانية ومجتمعية؟

□□ لا، المسرح في حياتنا الاجتماعية لم يتجذر، لأنه حتى الآن لا يمكن أن نؤكد وجود حركة مسرحية في سورية، عندما يسمح لنا بوصفنا عاملين في المسرح أن نتحدث عن حركة مسرحية مستمرة، عندها يمكن أن نقول إنه لدينا جمهور مسرحي متعلق بالمسرح، ويطالب بالعروض المسرحية كجزء من حقوقه الاجتماعية والإنسانية كما يفعل المواطن الأوربي أو المواطن الأمريكي في المدن الكبرى، وحتى في البلدات الصغيرة، الجمهور يطالب بالعروض المسرحية حقاً له في موسم معين، وكذلك يطالب بالعروض الموسيقية أيضاً، ويطالب بأن تأتي الفرق لتقدم الأوبرا إلى هذا الجمهور لأنه غير قادر على الانتقال إلى المدينة الكبيرة مثلاً.

إذاً الفرق الزمني والحضاري كبير جداً بين الحركة المسرحية المتجذرة في أوروبا وبين ما نسميه ظاهرة مسرحية في بلدنا أو في البلدان العربية، يمكن أن نقول إن جزءاً من جمهورنا قد اعتاد على سبيل التسلية أن يتابع ما يقدمه المسرح التجاري، لأنه يذهب إلى هناك ليتسلى عن طريق النص والتمثيل وليس عن طريق فن مسرحي متكامل، ففي هذه المسارح ليس هناك تقنيات، وليس هناك فن تمثيل مسرحي، وليس هناك رقي فكري، بل هناك دغدغات عن طريق ما يسمى بنقد اجتماعي مزيف أو نقد سياسي مزيف، وخاصة في العروض الأخيرة التي تأتينا عن طريق حلب، ولكن أقول في مرحلة من

المراحل زود مسرح ٨ آذار بأرقى التقنيات المسرحية، ولم يستخدم، ومنع المسرحيون من استخدامه إلا في مناسبات محددة جداً ومرتبطة بجهود سياسية كبيرة لإقناع الجيش بالسماح لغير العسكريين من استخدامه خوفاً على هذه التقنيات.

مسرح الحمراء ليس فيه تقنيات، ويمكن أن نتحدث عنها بالمفهوم العالمي للتقنيات المسرحية، أيضاً مسرح القباني الآن يفتقد إلى هذه التقنيات، ودار الأوبرا لديها تقنيات مسرحية متطورة، ولكن هل لدينا تقنيون يستطيعون استخدام هذه التقنيات؟ لم نرسل تقنيين للدراسة في بلدان أوروبية حتى الآن، فقط أرسلنا من المعهد العالي للفنون المسرحية مجموعة طلاب لدراسة الإضاءة وإدارة منصة مدة سنة أو سنتين، ولكن التقنيات المتوفرة بحاجة لتقنيين خبراء يدرسون الإمكانيات الإبداعية لهذه التقنيات ليستخدموها في موقعها الصحيح.

□ ما موقف المسرح من المتغيرات الجديدة التي طرأت على العالم؟

□□ منذ أن بدأ المعهد العالي للفنون المسرحية يرفد بدفعات جديدة من الممثلين إلى الحركة المسرحية، ثم بدأ يرفد بقسم الدراسات المسرحية، بدأ بالتدريج يتغير وجه المسرح السوري، أي إننا أصبحنا نتعرف إلى إمكانيات مختلفة على صعيد التمثيل، وفهم الدور وعلاقة الممثل بالمخرج ودور المسرح في المجتمع، وبعد سنوات خرج من صفوف المعهد مخرجون وممثلون وبعض النقاد ممن شكلوا ملامح الحركة النقدية الجديدة منذ أواسط التسعينيات في المسرح السوري، ونلمس ملامح جديدة مختلفة في الذهنية الإخراجية وفي أساليب التمثيل، هنا لابد أن نؤكد بأن هذا الجيل قد استفاد كثيراً من التجارب الأجنبية عن طريق مصادر الاطلاع المختلفة (التلفزيون، السفر، الفرق الزائرة، وأيضاً الاستفادة من خبرات المدرسين والأساتذة الزائرين في المعهد) مما أدى حالياً إلى تلامح لبوارق صور جديدة للمسرح الشاب في سورية على صعيد تأليف النصوص، والنظرة الإخراجية، وبشكل خاص على صعيد التمثيل وفهم السنيوغرافيا ودور الموسيقى في المسرح وعلاقة كل هذا بمتفرج جديد شاب على الأغلب تغيرت لديه عادات التلقي عما كان لدى الجمهور القديم، مما يعني أن عملية التواصل قد تغيرت.

لكن سنجد في أعمال الشباب ابتعاداً عن الهم الوطني والسياسي العام خاصة، وسنجد تركيزاً على الهموم الفردية التي تؤرق جيل الشباب تحديداً ولاسيما العلاقة بين الرجل والمرأة.

□ الجيل الجديد أحدث قطيعة مع آبائه الثقافيين مما أدى إلى غياب الهوية والخصوصية المحلية في تجاربه، ومن ثمّ أصبح المسرح عولمياً بعد أن كان إنسانياً مثال على ذلك عروض عبد المنعم عمايري "فوضى".. "شوكولا" لرغدا الشعراني و"الليغرو" و"تشيللو" لعروة العربي و"ليلى والذئب" لباسم عيسى وغيرها من العروض الأخرى، ما السبب في ذلك برأيك؟

□□ أعتقد أن من البداهة أن نقول إن كل جيل جديد يثور على الجيل الذي سبقه محاولاً تجاوزه، مما يولد انطباعات بأنه يرفضه في حين أن العملية هي سياق تطوري مرتبط بمؤثرات خارجية وداخلية على الصعيد الفني وعلى الصعيد الثقافي والاقتصادي.

إذا قرأنا مجموعة من تصريحات الجيل الشاب، نفتقد لديهم إشارات مباشرة للجيل السابق لأنهم لا يعدّون أنفسهم امتداداً له في حين أنهم على نحو مباشر امتداد بتأثيرات مغايرة فأساتذتهم في المعهد في غالبيتهم من الجيل السابق، لكن التطورات المحيطة بهم تفعل فعلها في أذهان وتصورات الشباب مما يولد أسباب تعبير مختلفة تتبدى وكأنها تشكل قطيعة مع الماضي وهذا ليس غريباً، فإذا أجرينا مقارنة بين أعمال ما بعد الحداثة في أوروبا ومرحلة الحداثة، فالكل على صعيد النقد يتحدثون عن القطيعة في حين أن الواقع

يقول لولا وصول الحداثة إلى نقطة معينة، لما ولد ما بعدها.

□ كيف حال النقد المسرحي في سورية بعد رفد مجموعة كبيرة من خريجي قسم الدراسات للحركة المسرحية إلى الساحة الثقافية والفنية بما فيه من يكتبون في الصحف اليومية؟

□□ بصورة عامة ليس لدينا حركة نقدية، نتيجة عدم وجود حركة مسرحية، وما يكتب عن بعض العروض لا يشكل سياقاً نقدياً يتجلى في حركة، بل هذا الذي يكتب في الصحف يكون أحياناً انطباعات ذاتية وفي مرات قليلة جداً بمثابة مقالات نقدية عميقة عن هذا العرض أو ذاك تتبدى فيها ملامح الفهم الجديد للعملية المسرحية ككل مع استيعاب التطورات المحيطة بالمسرح سياسياً واقتصادياً وثقافياً.

أنا شخصياً بدأت ألمح فهماً جديداً للموسيقى وللغة الجسد وللرقص الحديث عند قلة من الأسماء الجديدة، وتدل على أن مصادر الثقافة لديهم متعددة وليست محلية.

□ لوحظ في السنوات الأخيرة كثرة المهرجانات المسرحية المحلية في معظم المدن السورية، هل تساهم هذه المهرجانات في خلق حركة مسرحية متطورة رغم أنها شكلت جمهوراً واسعاً في المحافظات؟

□□ ولد لدينا ظاهرة اسمها جمهور المهرجان، لكن المشكلة الأساسية لم تتغير، فالذين يعملون للعرض في المهرجان يتقاعسون ما بين المهرجانين ولا يقدمون عرضهم خارج المهرجان، وإن حدث هذا، يكون جمهور المدينة نفسها أقل إقبالاً على العرض المنفرد في حين أن جو المهرجان بتعدد عروضه واحتفاليته يجذب إليه أنواعاً متباينة من المشاهدين بعضهم دائم وله علاقة وثيقة بالمسرح، وبعضهم طارئ على المسرح.

□ قد يحقق عرض ما إقبالاً شديداً من المتفرج في حين لا يلقى التشجيع من المسرحيين والنقاد، ما التقييم لعرض ناجح يحقق المشاهدة من الجميع؟

□□ التقييم حسب الموقف الفردي، لا يمكن للناقد أن يضع حكماً بديلاً عن كل الفئات الاجتماعية، فالجمهور ليس فئة واحدة والأذواق متباينة، فما يعجبني قد لا يعجبك وما يشدني إليه قد يبعدك عنه، لكن الناقد ينظر إلى القيمة الفنية والفكرية معاً انطلاقاً من بيئته الفكرية والفنية، ويقيم بناء على ذلك، ومثاله الأعلى المسرحية الجيدة ذات القيمة الفكرية والفنية من وجهة نظره، مثال على ذلك عروض دريد لحام التي استقطبت وما زالت جمهوراً غفيراً، أما تقييمها النقدي فكان في معظمه سلبياً، اعتبر النقد في ذلك الوقت أن مسرح دريد لحام مسرح تنفيسي أي إنه لا يحمل قيمة فكرية حقيقية.

□□